
CUADRANTE
Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos
Amigos
Vilanova de Arousa
CUADRANTE 31



Cuadrante

Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos

Editada pola
Asociación de Amigos de Valle-Inclán

SUMARIO





Cuadrante

Edita
Asociación de Amigos de Valle-Inclán

Presidente
Joaquín del Valle-Inclán Alsina

Praza dos Olmos, 9 baixo
36620 Vilanova de Arousa
(Pontevedra)

www.amigosdevalle.com
amigosvalleinclan1@hotmail.es

Cuadrante. Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos.

Número 31. Decembro 2015



Xestión e administración
Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Comunicación
Luis Menéndez Villalva

Deseño e maquetación
Carlos Sánchez Crestar

Imprime
Imprenta Fidalgo
(Cambados, PO)

Dep. Legal
PO-4/2000

ISSN
1698-3971

GOBIERNO DE ESPAÑA — MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

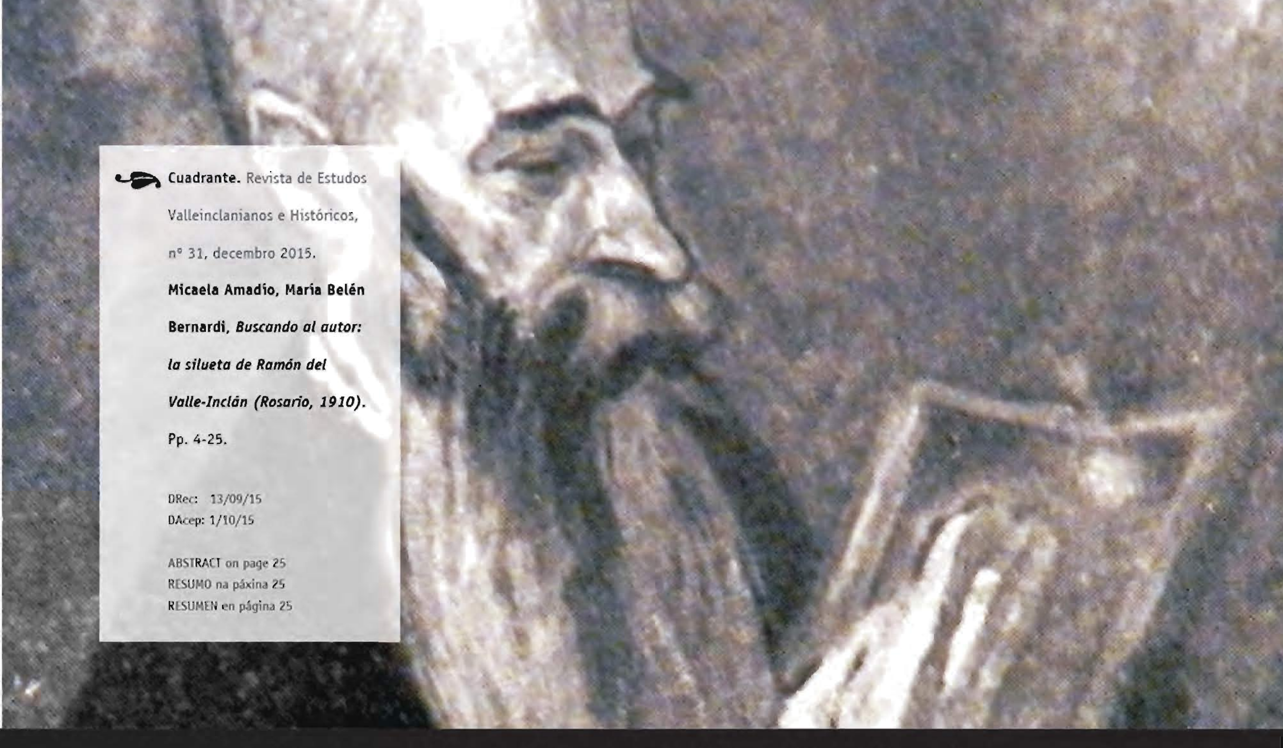
Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

XUNTA DE GALICIA

Esta publicación contou cunha axuda da Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia, a través da Secretaría xeral de Cultura.



Estación del Ferrocarril Central Argentino.



Cuadrante. Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos, nº 31, decembro 2015.
Micaela Amadío, María Belén Bernardi, *Buscando al autor: la silueta de Ramón del Valle-Inclán (Rosario, 1910).* Pp. 4-25.

DRec: 13/09/15
DAcep: 1/10/15

ABSTRACT on page 25
RESUMO na páxina 25
RESUMEN en página 25

Buscando al autor: la silueta de Ramón del Valle-Inclán (Rosario, 1910)

Micaela Amadío, María Belén Bernardi
Universidad Nacional de Rosario

"Este que veis aquí, de rostro español y quevedesco, de negra guedeja y luenga barba, soy yo: don Ramón del Valle-Inclán"

Valle Inclán, *Autobiografía*

1910: retrato de una ciudad y una época

El año 1910 en el que se llevó a cabo la visita de Valle-Inclán a la Argentina representa una fecha clave para el país, en tanto se conmemoró el centenario de la Revolución de Mayo y de la Primera Junta de Gobierno Patrio. Las celebraciones se sucedieron a lo largo de todo el país, con distintos signos según cada región. Si bien las crónicas históricas y periodísticas sitúan a Buenos Aires como el núcleo en el que se condensaron los actos de mayor importancia, la ciudad de Rosario fue también partícipe del clima festivo[1] dominante de la época, aunque de manera menos ostentosa. El programa oficial

[1] Cabe aclarar que paralelamente a los festejos del Centenario, también existieron movimientos de protesta, principalmente provenientes del sector anarquista emergente, y que se tradujeron en huelgas, manifestaciones y atentados como el sufrido por el Teatro Colón de Buenos Aires. El diario

elaborado por el Municipio incluía los siguientes ítems: actos, conferencias, procesiones cívicas, fiestas y bailes en el Jockey Club, el Círculo Italiano y el Club Español (entre otros puntos de reunión de carácter social y cultural), funciones gratuitas de circo y cine, conciertos en el Teatro Colón, fuegos artificiales en puntos estratégicos y también reparto de víveres y vestimenta para la población en estado de mayor vulnerabilidad [2].

Por otra parte, resulta apropiado señalar tres grandes iniciativas que marcaron dicho año. En primer lugar, el levantamiento del tercer censo Municipal en abril de 1910, a partir del cual se contabilizó una población de 192.278 habitantes (Municipalidad de Rosario, 1910: 91), que se incrementaría en 200.000 a fines de diciembre. En segundo lugar, la construcción de la Biblioteca Argentina, con capacidad para 50.000 volúmenes; y en tercer lugar, la colocación de la piedra fundamental del Hospital Centenario. También se acordaron los fondos para la construcción del Monumento Nacional a la Bandera, cuyo inicio se había dado el 9 de julio de 1898, y se inauguró finalmente en 1957.

El primer dato resulta interesante para dar cuenta del crecimiento sostenido de una ciudad que en el perío-

La Nación reseña al respecto: "Sucedió el domingo 26 de junio de 1910, cuando todavía no se habían acallado los ecos de las fiestas del Centenario. Ese mismo día, los diarios publicaban un telegrama del rey Alfonso XIII al presidente Figueroa Alcorta, para agradecer la afectuosa recepción de su augusta tía, la infanta Isabel. Pero otros no estaban tan agradecidos. Sobre todo los anarquistas, que habían vivido ese centenario con estado de sitio y la ley de residencia. Habían intentado la huelga general, violenta y revolucionaria, ante esas fiestas que *La Protesta* definía como 'las juergas de la República, derroche en los de arriba y hambre en los de abajo'" (Sáenz 1999). Esto también lo refleja Madrid de la siguiente forma: "Más al día siguiente estalló la bomba del Colón y Valle-Inclán pensó que Buenos Aires se recluiría en sus casas y que no atenderían las conferencias de un escritor...Quería rescindir el contrato. Los organizadores le suplicaron que no lo hiciera" (1943: 190).

[2] "(El domingo 22 de mayo) la sociedad Protectora de la Infancia Desvalida vestirá a mil niños pobres y vendedores de diarios, a las 10 am, y en la Escuela Rivadavia se les servirá chocolate" y, para el día 25, se prevé "reparto de pan, carne y yerba a los pobres en los mercados municipales" (Municipalidad de Rosario, 1910: 86)



do comprendido entre los años 1867 y 1914 aumenta su población de 50.340 a 222.592, es decir, cuadruplicó dicho número en sólo 47 años, de acuerdo con el Instituto Provincial de Estadísticas y Censos. Las corrientes inmigratorias, principalmente europeas, de los siglos XIX y principios del XX tuvieron una fuerte incidencia en este crecimiento, al punto de que en el Tercer Censo Nacional de 1914 se deja constancia de que casi el 42 % de los rosarinos eran extranjeros, con una proporción mayoritaria de italianos y en segundo lugar de españoles. El organismo mencionado anteriormente aporta además otra razón rescatada de los considerandos del Segundo Censo Nacional de Población de 1895:

> Durante los tres años en que la provincia de Buenos Aires estuvo separada de la Confederación, de 1857 a 1859, el Congreso de ésta había votado derechos diferenciales del 18% con los que eran gravadas las mercaderías extranjeras que pasaban al territorio de la Confederación por la vía de Buenos Aires. Esta medida, a la vez que anulaba el comercio intermediario entre Buenos Aires y las provincias restantes, hizo florecer la ciudad del Rosario que, de mezquino rancherío que era antes de 1857, se transformó rápidamente en ciudad, merced a las ventajas que para el comercio de la Confederación ofreció su puerto. Después de 1859 quedó el Rosario algún tiempo estacionario hasta que, con la construcción del ferrocarril Central Argentino, volvió a adquirir de nuevo importancia, que ahora, con la multiplicación de los ferrocarriles y de las colonias santafecinas y cordobesas, crece de día en día. (Instituto Provincial de Estadística y Censos, 2008: 12).

El segundo dato, la construcción de la Biblioteca Argentina, que sería inaugurada el 24 de julio de 1912, permite adentrarnos en la consideración de casos concretos de extranjeros que vinieron a radicarse en Rosario y que de algún

Página anterior: Plaza 25 de Mayo. Rosario, 1910.

Plaza San Martín y Palacio de Justicia. Rosario, 1910.



modo u otro contribuyeron a la tarea de formar instituciones que hoy continúan en funcionamiento y que constituyen emblemas para la ciudad.

La Biblioteca Argentina lleva el nombre de su fundador, el doctor Juan Álvarez, nacido en la provincia de Entre Ríos, primer Presidente de la filial Rosario de la Junta de Historia y Numismática Americana, fundador y presidente del Círculo de la Biblioteca, institución cuyas acciones se centraban en la extensión cultural, y del Instituto Social. En 1911 nombró como bibliotecario a Alfredo Lovell, intelectual español llegado a Rosario el 7 de septiembre de 1910, quien no sólo contribuyó a organizarla sino que redactó la Historia de la Biblioteca Argentina, de 1911 a 1947, junto con un "Catálogo de libros y folletos" editados en Rosario durante el siglo XIX.

Hermano de Juan Álvarez, el médico español Clemente Álvarez, egresado de la Facultad de Medicina de Buenos Aires, se instaló en Rosario en la primera década de 1900 y ganó la Dirección Servicio de Clínica Médica de Hombres en el Hospital Municipal que hoy lleva su nombre. Fundó el Círculo Médico, de cuya Biblioteca fue organizador, y elaboró los planes, concursos y jurados en oportunidad de crearse la Facultad de Medicina y el Hospital Escuela (Sebastianelli, 1995: 111)



Visitantes ilustres durante el Centenario

En la Memoria presentada al Concejo Deliberante, el intendente municipal Isidro Quiroga, describe la presencia de extranjeros ilustres durante esta conmemoración y la atribuye a un "movimiento general de curiosidad hacia la Argentina que despertaron en Europa las fiestas del Centenario" (Municipalidad de Rosario, 1910: 91). Entre los huéspedes durante el año 1910 menciona a los siguientes: Enrico Ferri, Vicente Blasco Ibañez[3], el general Von de Goltz, M. Pierre Baudin, el profesor Rafael Altamira y M. George Clemenceau.

Héctor Sebastianelli se encarga de completar este cuadro con la siguiente información:

[3] La admiración de Blasco Ibañez por la Argentina se encuentra plasmada en su libro *Argentina y sus grandezas* (1910). Si bien la ciudad de Rosario le parece una simple réplica, aunque más modesta, de Buenos Aires, en la que no encuentra ninguna originalidad intelectual o cultural, si reconoce su actividad comercial y su crecimiento en un corto periodo de tiempo, que la llevó a convertirse en la "segunda capital





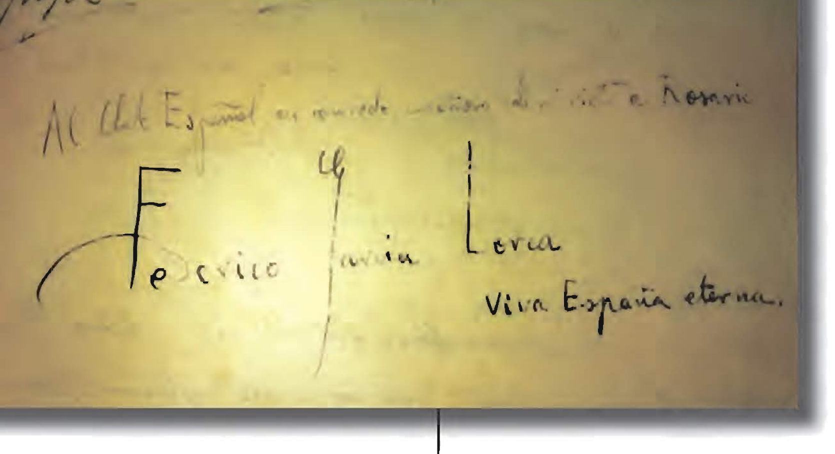


Página anterior: Festejos del Centenario en Rosario, 1910.

Arriba: Hospital Provincial del Centenario.

Centro: Monumento Nacional a la Bandera.

Abajo: Puerto de Rosario, 1910.



Firma de Federico García Lorca en el libro de visitantes ilustres del Club Español de Rosario en 1932.

> En el segundo decenio del siglo acapara la atención la llegada (...) de tres notables representantes de la cultura europea: Ramón del Valle-Inclán, Enrique Ferri, socialista italiano que polemiza con Juan B. Justo y Georges Clemenceau (...) A fines de 1916[4], José Ortega y Gasset llegó para ofrecer una serie de conferencias. (1991: 113)

En aquella época, un punto obligado de encuentro para los visitantes españoles era el Club Español, fundado en 1882 por un grupo de residentes ibéricos de la ciudad, con el objeto de cimentar lazos de unión. Destacadas personalidades han transitado por esta institución a lo largo del tiempo: Federico García Lorca, José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Salvador de Madariaga, Manuel Fraga Iribarne, Niceto Alcalá Zamora, Manuel Aznar, Amadeo Vives, María Guerrero y Jacinto Benavente, entre otros. Aunque, lamentablemente, no se conserven registros escritos que avalen la siguiente hipótesis, según la actual comisión directiva es muy probable que Valle-Inclán también haya estado allí de visita, puesto que el Club constituía uno de los lugares más importantes de reunión en aquel tiempo.

de la República Argentina". También destaca su diario más antiguo, *La Capital*, como "decano de toda la Prensa argentina, pues comenzó a publicarse dos años antes que *La Prensa* y *La Nación*" (1910: 570)

[4] Año del Centenario de la Declaración de la Independencia Argentina.

Por otra parte, resulta interesante señalar que la "curiosidad" a la que Quiroga atribuía la razón de estas visitas se extiende también las características del país en dicho momento. Coincide con ello María Sáenz Quesada, historiadora argentina:

> Cuando la República Argentina festejó sus cien años de vida independiente, el 25 de Mayo de 1910,

> podía decirse que el orgullo nacional había alcanzado su punto más alto. El país era uno de los primeros exportadores mundiales de granos. Su crecimiento fabuloso en los últimos treinta años despertaba la curiosidad de políticos, intelectuales, periodistas, sociólogos e inversionistas extranjeros. (Ielpi, 2005: 11)

Firma de Jacinto Benavente en el libro de visitantes ilustres del Club Español de Rosario en 1922.

Es en el contexto de las celebraciones de los Centenarios de las Independencias que la investigadora española Pilar Cagiao Vila sitúa el momento en el que "la historia de las relaciones entre España y América conoció uno de sus momentos más singulares", a lo cual agrega que "posiblemente fue en la Argentina donde el reencuentro con la antigua Madre Patria encontró una de sus expresiones más acabadas" (2010: 365). Describe además que en aquel entonces existió un "ímpetu de acercamiento entre ambos países" (2010: 373), que suscitó una presencia de España en Argentina mucho mayor que en la de otros países americanos[5].

Tan es así que en Buenos Aires, el Presidente ofreció un banquete de agasajo para "122 selectos invitados, entre ellos casi todos

[5] Según Cagiao Vila: "El despliegue que España puso en ejecución para realzar su presencia en los eventos no tuvo parangón en otros países del continente. De hecho, durante los preparativos, la prensa madrileña se hacía eco de las demandas de los españoles de México que solicitaban igualdad de trato para la celebración en septiembre de ese mismo año del Centenario de la Independencia mexicana" (p.375)

Página anterior: Estación del Ferrocarril Central Argentino.



Facultad de Ciencias Médicas.



Don Ramón del Valle-Inclán.
Oleo de Juan de Echeverría.

los integrantes de las delegaciones oficiales extranjeras llegadas para el festejo, con la Infanta Isabel de Borbón incluida" (Ielpi, 2005: 11). La Infanta rompe con los protocolos habituales dado que la familia real no acostumbraba asistir a las recepciones del cuerpo diplomático.

Es entonces en este particular contexto de acercamiento entre España y Argentina que la visita de Valle-Inclán por distintas ciudades de la país adquiere un notorio relieve.

El autor: don Ramón del Valle-Inclán

> "Este soplo de inspiración muestra la eternidad del momento y desvela el enigma de las vidas"
>
> Valle Inclán, *La lámpara maravillosa*

En 1910, Valle-Inclán lleva adelante lo que se denomina "la gira americana", una serie de conferencias en Argentina, Chile y Paraguay. Del mismo modo que, en *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Roland Barthes señala que la fotografía recoge una interrupción del tiempo y establece que del referente desaparecido se conserva eternamente lo que fue su presencia, su existencia fugaz, en este artículo buscamos reconstruir la imagen eterna de Ramón del Valle-Inclán, buscamos mostrar cómo su presencia fugaz en la ciudad de Rosario en 1910 dejó una silueta de eternidad.

> ¡Curioso personaje, curiosa vida de aventuras! (...) Es un filósofo que sonríe con tristeza, apenas al pasar la juventud, y que ha encontrado el divino refugio del arte bajo los vientos de la vida. En viaje a su ciudad ideal ha pasado por la Mancha; y no podrá ocultar jamás sus puntos de contacto con el sublime Caballero. Su quijotismo es excepcionalísimo (...) (Darío, 1899: 3)

Como plantea Rubén Darío, Valle-Inclán sale al igual que el Caballero de la Triste Figura a inventar sus propias aventuras, a imaginar sus propios caminos, a soñar su propio ideal. Buscar la esencia de este autor resulta muchas veces luchar contra los molinos de viento, ya que el tiempo ha ido erosionando los datos sobre sus andares. No obstante, el trabajo de hallarlo y, simultáneamente, reconocer su presencia en ese hallazgo resulta ser una empresa apasionante e inquietante. Por lo tanto, para poder "buscar al autor" y encontrarlo proponemos tres tipos de búsquedas. En primer lugar, la búsqueda fáctica, que permite ver el modo en que la prensa referenció la estadía de Valle-Inclán en la ciudad; en segundo lugar, la búsqueda estética que posibilita observar las características valleinclanianas en el ejercicio oratorio; y, en tercer lugar, la propia búsqueda que Valle-Inclán efectuó en la conferencia dada en Rosario, a la que denominaremos búsqueda autorreflexiva.

Búsqueda fáctica: la prensa y el autor

A finales de julio de 1910, Valle-Inclán acude con la compañía Guerrero-Mendoza a Rosario y el 7 de agosto da una conferencia en el Teatro Colón, titulada "El arte de escribir y las tendencias modernas". Sin embargo, si bien el diario *La Capital* del día 3 de agosto lo anuncia, no hemos encontrado ninguna reseña periodística sobre la exposición que Valle llevó adelante. Sabemos que dicha conferencia forma parte del conjunto que fue pronunciando a lo largo de "la gira americana"[6].

A principios de septiembre, Valle vuelve a Rosario donde dicta la conferencia "Siluetas de los grandes padres de la literatura". Al igual que la estadía anterior, dicha presencia es anunciada el día 9 de septiembre tanto en el diario *La capital*:

(...) Como lo tenemos anunciado, hoy dará una conferencia en el Club Social. Hay gran entusiasmo por escuchar la palabra de este reputadísimo cultor de las letras castellanas (...)

como en el diario *El municipio*:

En el salón de recepciones del Club Social, dará esta noche una conferencia el literato español don Ramón del Valle Inclán, quien se halla de nuevo entre nosotros.

Sin embargo, entre los dos diarios observamos una diferencia a la hora de reseñar la exposición propiamente dicha: mientras que el diario *El Municipio* solamente se limitó a señalar: "En el salón de recepciones del Club Social, dio anoche una conferencia el literato español Ramón del Valle-Inclán. El auditorio era numeroso y selecto" (10 de septiembre 1910: 2); el diario *La Capital* realizó una reseña más extensa sobre la puesta en escena de Valle. Ahondaremos en dicho texto en los próximos apartados.

Como bien lo señalan los anuncios de los diarios, Valle-Inclán estuvo hospedado en el Hotel Italia[7] y dictó su conferencia del 9 de septiembre de 1910 en el Club Social. El 13 de enero de 1873, en una tertulia en casa de doña Tomasa Gómez de Guillén

DEL VALLE INCLAN

Es nuestro huésped, por algunos días, este notable escritor español, que el Domingo próximo dará una conferencia en el Colón, sobre el interesante tema "El arte de escribir y las tendencias modernas".

Dados los talentos y merecida nombradía de que disfruta el eximio novelista, es de presumir que nuestro público más selecto se dará cita en la sala del elegante coliseo de la calle Corrientes, para escuchar al maestro, cuya breve estadía en nuestra ciudad deseamos que le sea todo lo grato que nos complacemos en augurarle.

Del Valle Inclán—

Es visitadísimo este notable literato español, en su alojamiento del Hotel de Italia, recibiendo á cada momento homenajes que le presentan las asociaciones literarias, intelectuales rosarinos y gran número de sus compatriotas.

Como lo tenemos anunciado, hoy dará una conferencia en el Club Social. Hay gran entusiasmo por escuchar la palabra de este reputadísimo cultor de las letras castellanas, especialmente hoy que conocemos el tema sobre el cual versará la conferencia, que será "siluetas de los grandes padres de nuestra literatura" y que dará oportunidad al eminente escritor para hacer gala de los geniales figuras que caracterizan sus escritos.

Con este motivo, veremos congregado en los salones de nuestro primer centro social á un auditorio selecto y entendido.

Arriba: Reseña del diario *La Capital* del 3 de agosto de 1910.
Abajo: Reseña del diario *La Capital* del 9 de agosto de 1910.

[6] Las conferencias que presenta en dicha gira fueron: "El arte de escribir", "El modernismo", "Los excitantes", "La España antigua" y "Siluetas de los grandes padres de la literatura".

[7] El señor Albino Pagliano, experimentado hotelero, encargó la construcción

(calle Aduana 181), Salvador S. Suárez expuso la idea de constituir un Centro con el fin de tener un sitio de reunión de los vecinos de la ciudad donde realizar tertulias o fiestas y estrechar vínculos.

El 15 de Enero se dispuso comisionar a Camilo Aldao y Benjamín Ledesma con el fin de examinar las casas en mejor condición para establecer el club, y dos días más tarde, el 17, inician las tratativas con el señor Grasso, cuya casa había resultado la más adecuada para los fines de la entidad. No se llegó, empero, a un acuerdo y el 2 de Febrero se decidió formalizar contrato con el señor Juan José Andino, alquilando su casa de calle Córdoba (al lado de la tienda La Favorita), donde funcionó el club hasta la década del 30, cuando se decidió comprar un terreno en el pasaje Centeno (hoy Juan Alvarez) y Paraguay. Pero para salvar al club de su situación financiera y evitarle una posible fusión con otra entidad, se vendió ese importante y estratégico terreno y con el dinero obtenido se compró el terreno de Mitre 848, donde se edificó una casa que tenía en los fondos una pileta construida y revestida de mayólica española regalada por el socio Odilo Estévez. En 1953 nuevamente hubo que venderla para preservar al club y a mediados de la década del 50 se trasladó a la casa de la familia Columbres en calle Santa Fe y Maipú.



Teatro Colón. Obra del arquitecto Carlos Giuliani y el ingeniero Cayetano Rezzara. Inicialmente se iba a llamar Gran Politeama. Tenía 466 plateas y 70 palcos. Fue inaugurado el 13 de marzo de 1904 y demolido en 1958.

El 2 de Marzo de 1873 se realizó el primer baile y desde el 25 de Mayo de ese año, la fecha patria se celebra con cena y baile, entonándose las estrofas del Himno Nacional en la medianoche del 24 con la misma unción y fervor por la Patria. Los bailes del Club Social fueron desde el principio grandes reuniones de familia y el Club cumplió a lo largo de su historia con los propósitos fundacionales, sólo que la mayor o menor actividad social, fue reflejando los avatares que iba atravesando el país. No obstante, siempre fue un recinto celosamente custodiado por quienes tuvieron el honor y privilegio de conducirlo.

Los nombres de quienes pasaron por la Institución están resguardados en sus libros de actas que permanecen en la Sede Social, con excepción del primer libro que quedó de-

de un hotel que se adaptara a los requerimientos de la moderna ciudad de principios del siglo XX, para lo cual debía contar con un gran número de habitaciones y lujosos salones de grandes dimensiones. Durante más de medio siglo alojó un importante número de huéspedes nacionales e internacionales, entre los que cabe destacar a Federico García Lorca. El lujo y la opulencia del interior contrastaba con la simplicidad de su fachada, decreciendo considerablemente a medida que se avanzaba desde el frente hacia el fondo y desde abajo hacia arriba del edificio. Las instalaciones de este hotel fueron adquiridas en el año 1988 por la Universidad Nacional de Rosario, que realizó ciertas adaptaciones para poder desarrollar allí las actividades de la institución, habilitándose dos años más tarde como la Sede de Gobierno y Administración.



El Hotel Italia fue uno de los más importantes a nivel nacional y un verdadero referente para la ciudad de Rosario por su calidad arquitectónica y su presencia en la estructura urbana.

positado en el Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc" con motivo del Centenario del club. Estos libros constituyen un testimonio valioso de participación ciudadana y se pueden encontrar allí los nombres de familias tradicionales de la ciudad de Rosario y de personalidades que la trascendieron alcanzando destacada figuración en el ámbito nacional.

En el año 1910 el presidente del Club Social de Rosario era Fermín Lejarza, quien fuera intendente de la ciudad en el año 1931. Por otra parte, quien presentó a Valle fue Francisco Correa, el secretario de dicho club y posterior intendente de la ciudad en 1912:

> Numerosos socios del Club Social, y muchos de ellos acompañados de sus respectivas familias, escucharon anoche la larga e interesante conferencia que sobre algunos maestros de la literatura española diera don Ramón del Valle Inclán.
>
> Fue presentado a su selecto auditorio por la precisa y autorizada palabra del doctor Francisco E. Correa. (*La Capital*, 10 de septiembre 1910: 9)

Según datos recabados en entrevistas con la Comisión Directiva del Club Español podemos inferir que Francisco Correa, padre del renombrado escritor argentino Miguel Ángel Correa (conocido bajo el pseudónimo Mateo Booz), aunque comerciante de profesión, también habrá sido muy lector. Por lo cual, es de suponer que desde el Club Social invitaron a Ramón del Valle-Inclán a dar la conferencia y seguro fueron ellos los que le pagaron el hotel, ya que era el más caro del momento. Es decir, le dieron un buen hospedaje y tal vez una comida para agasajarlo como se acostumbraba en la época.

La búsqueda estética: figura de orador

La reconstrucción de la figura de Valle-Inclán como orador nos propone el ejercicio de observar con detenimiento la reseña que el diario *La Capital* hizo de su conferencia. Por lo tanto, nos concentraremos en diferentes pasajes que permiten extraer ciertas características de la oratoria valleinclaniana.

> "Al cumplir los treinta años, hubieron de cercenarme el brazo,(...) ¡En aquella tristeza me asistió el amor de las musas!"
>
> Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*

El primer paso para poder pensar en la figura de orador es reflexionar acerca de la imagen que de sí mismo quiso construir Valle-Inclán y para ello resulta fundamental pensar en la "pose". Como esboza Rubén Darío (1899), Valle "podría ser tachado de *poseur*", es decir, de un edificador de personalidad. La anécdota de su manquedad, citada por Ramón Gómez de la Serna, nos llevaría a confirmar el condicional utilizado por Darío:

El Club Social, con sus salones espejados y su decoración "a la europea", se constituyó en el cerrado reducto de la ascendente burguesía rosarina.

> Manuel Bueno, al oírse insultado así, dio un paso atrás y levantó en el aire su bastón con barra de hierro.
>
> Valle agarró una botella de agua por el cuello, como si manejase el as de bastos, y, llenando de agua a todos dio lugar a que Manuel Bueno descargara el bastonazo; pero con tan mala fortuna que le incrustó en la carne el gemelo del puño.
>
> Todo se arregló de momento, pero al día siguiente se gangrenaba la pequeña herida y el médico dijo a Ruiz Castillo y a Benavente que había que cortar el brazo. Se consultó con don Ramón y éste dijo que sí, que lo amputasen, pero sin cloroformizarle, y hasta hay quien dice que se cortó parte de la barba para ver la operación añadiendo con mayor exageración que hubo que rectificar y córtale más arriba, ¡presenciando también don Ramón el segundo corte operatorio fumándose un puro! (...).
>
> Cuando volvió a la vida don Ramón ya tenía la consagración de su manquedad, (...) Por cierto que ese parecido con Cervantes, que fue manco por un tiro de arcabuz en la batalla de Lepanto, quedándose sólo una extraña gafedad en la mano, estaba enorgulleciendo demasiado a don Ramón, hasta que una noche, en que presumía más que de costumbre de su manquedad cervanesca, don Jacinto le dijo:
>
> -¡Qué no fue en Lepanto, Ramón! (Gómez de la Serna, 1944: 47-48)

Sin embargo, más que un engaño, la pose de Valle-Inclán se construye como una intensión de lectura. Al igual que don Quijote, el armado de su apariencia responde a un acto de fe, es decir, una fidelidad a la idealización. Si bien no podemos negar que Ramón se edifica a sí mismo como un excéntrico, un diferente, un excepcional desde la apariencia física, su originalidad radica en sus propias palabras: en el qué dice y el cómo lo dice, en lo que él mismo denominó "el milagro musical": "La música de la palabra se envuelve encantadoramente en un órgano armonioso de oro fino" (Darío, 1899: 3)

> "El verbo de los poetas, como el de los santos, no requiere descifrarse por gramática para mover las almas. Su esencia es el milagro musical"
>
> Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*

Con respecto a la técnica oratoria trabajaremos tres aspectos fundamentales e interrelacionados en el ejercicio de conferenciante: el tono, la voz y el método.

Como señala el propio Valle-Inclán: "La conferencia tiene un valor musical, el tono" (Romero Tobar, 1990: 580), es decir, el tono abarca dos factores indispensables del hecho oratorio: en primer lugar, la declamación apasionada del orador, reforzada por lo paratextual (gestos y ademanes), la musicalidad y la entonación y, en segundo lugar, la capacidad de generar en el público regocijo y conmoción. Esto es lo que Valle categoriza en *La lámpara maravillosa* como "milagro musical": "(...) únicamente por la gracia de su verbo se logra el extremado anhelo de alumbrar y signar en voces las neblinas del pensamiento, las formas ingrávidas de la emoción, la alegría y la melancolía difusa en la gran turquesa de la luz" (1916: 573). El milagro musical establece que para que el poeta/orador pueda comunicar su esencia íntima, aquello que lo diferencia de lo pasado y de lo porvenir, debe conceder un valor emotivo a sus palabras, es decir, combinar de un modo adecuado las palabras para que éstas adquieran el valor musical. De esto se deriva que el objetivo de la oratoria, y por lo tanto de

Abajo y página siguiente: Estructura edilicia del Hotel Italia (fachada y plantas).



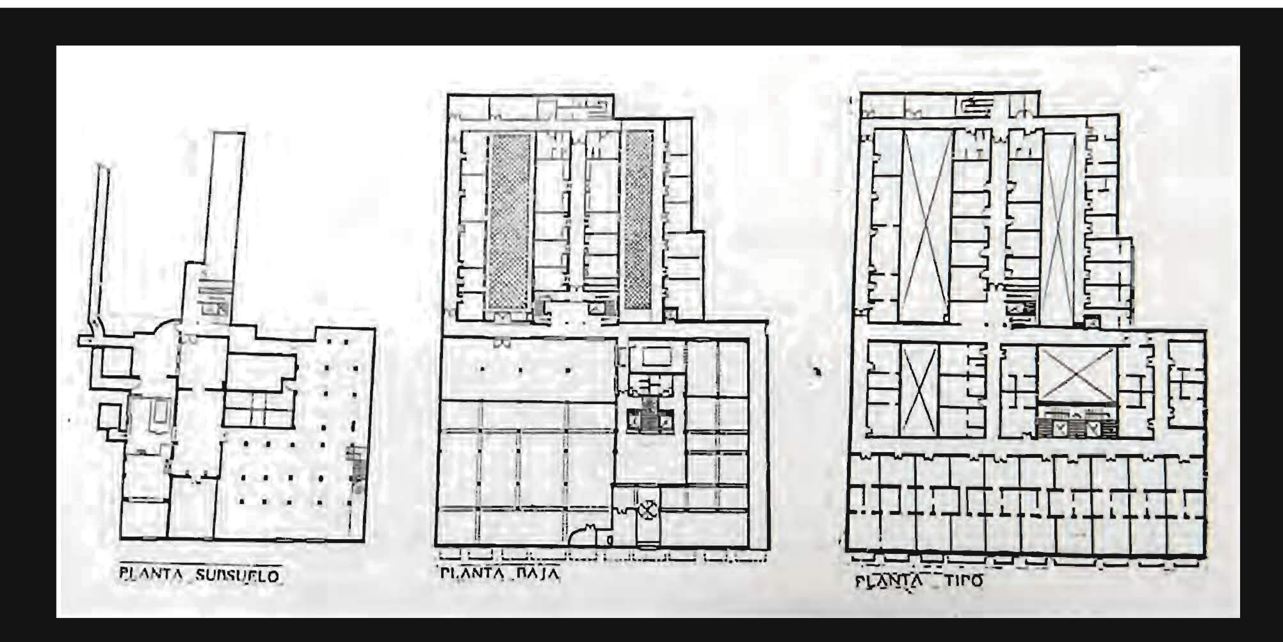
las conferencias, no radica en el hecho de persuadir intelectualmente al público, sino lograr conmoverlo o regocijarlo.

Sumado al tono, la voz constituye otro elemento fundamental en el ejercicio oratorio. La reseña de la conferencia en Rosario señala al respecto: "La primera parte de su exposición no agradó tanto como el resto de ella porque su auditorio recién pudo adaptarse a su dicción, a su voz y también a su énfasis" (*La Capital*, 10 de septiembre 1910: 9). Este fragmento nos permite deducir que su voz era poco enfática, de un timbre atenuado y no siempre inteligible. Sin embargo, cabe recordar que la dicción de Valle-Inclán contaba con el ceceo característico del habla española, por lo tanto, es de suponer que el auditorio argentino tuvo que realizar un esfuerzo para acostumbrarse a este rasgo prototípico del hablante español.

Finalmente, el método oratorio por el cual optó Valle-Inclán en la conferencia rosarina se encuentra situado a medio camino entre la lectura de un texto: "Leyó los versos con los que Zorrilla (...)" (*La Capital*, 10 de septiembre 1910: 9) y la improvisación absoluta: "Citó la siguiente ocurrencia de cronista (...)" (*La Capital*, 10 de septiembre 1910: 9). Esta afirmación la confirmamos a partir de las mismas palabras de Valle:

> Tengo la idea de que una conferencia no es un discurso. No se puede improvisar, porque hacer literatura no es cosa que se improvise; aprenderse de memoria, como un histrión, lo que va a decirse, no es propio de mí; tampoco lo es venir a leeros unas cuartillas que, dadas a la imprenta, leerías con más tranquilidad que encajándolas yo aquí. (Romero Tobar, 1990: 580)

Por lo tanto, podemos establecer que el ejercicio oratorio valleinclaniano se construye como un híbrido, una mezcla entre improvisación, memorización y



entonación: el escritor elegía un tema que le preocupara o atrajera y delimitaba las líneas a tratar[8]; a partir de ahí entraba en juego la improvisación.

Es en los pasajes improvisados (las anécdotas) donde Ramón logra establecer un vínculo más fluido con el público, una suerte de encantamiento. Del mismo modo que Quijote consigue convencer a Sancho de que los molinos son gigantes, Valle logra superar las diferencias en la dicción y mantener hipnotizados a los oyentes: "(...) su énfasis que pareció al principio declamatorio y solemne, que pasó después al contacto con la amenidad de las anécdotas y ante la convicción de que su "manera" no era artificiosa sino forma natural de expresión." (*La Capital*, 10 de septiembre 1910: 9) Por otra parte, de dicha reseña también se deriva la capacidad humorística que caracterizó a la personalidad de Valle-Inclán: "De su original actuación parlamentaria citó algunos rasgos que provocaron la risas de sus oyentes." (*La Capital*, 10 de septiembre 1910: 9). El ejercicio de humor es un rasgo inherente a la construcción de Valle como figura de escritor. La siguiente anécdota nos posibilita ilustrarlo:

[8] Esto se constata en el hecho de que la conferencia dada en Rosario también fue expuesta en otras ciudades como Buenos Aires. Y a partir de las diferentes reseñas corroboramos que ambas fueron abordadas por Valle-Inclán de forma similar.

> Valle-Inclán va a reaccionar en adelante contra el teatro efectista, antiartístico, y, sobre todo, contra Echegaray.
>
> Un día escribió una carta a Nilo Fabra, que vivía en la calle Echegaray —antes Lobos— y puso en el sobre: 'Calle del viejo Idiota 16'. Nilo Fabra la recibió y don Ramón iba diciendo por todos lados: -¡Qué inteligentes son los carteros!, y contando el suceso.
>
> En su fobia contra Echegaray, gritaba en el saloncito del teatro en que se estaba estrenando una de sus obras: -¡Ese don José tiene la obsesión de la infidelidad conyugal! Todos sus dramas son autobiografía de marido burlado.
>
> Un joven que había cerca de él le interpeló: -Opine usted de la obra pero no de la vida privada.
>
> -¿Y quién es *uzted* para intervenir? –preguntó don Ramón.
>
> -El hijo de don José de Echegaray.
>
> -¿Está usted seguro, joven? (Gómez de la Serna, 1944: 79)

De este modo, podemos concluir que Valle-Inclán asume la figura de orador poeta, cuya actuación se encamina a provocar una experiencia estética en el público y a inmiscuirlo en un ambiente ameno y de confianza. La conferencia se convierte en un hecho artístico que fundamenta su capacidad persuasiva en el tono, en el "milagro musical". Asimismo, la concepción de oratoria se relaciona con la literatura (por las temáticas abordadas) y con el arte de la representación (ya que toda conferencia es asumida como un espectáculo, como una puesta en escena), y le permite a Valle consolidar un estilo oratorio que se sustenta más en la persuasión emocional, que intelectual.

Don Ramón del Valle Inclán

SU CONFERENCIA DE ANOCHE

EN EL CLUB SOCIAL

Numerosos socios del Club Social, y muchos de ellos acompañados de sus respectivas familias, escucharon anoche la larga é interesante conferencia que sobre algunos maestros de la literatura española diera don Ramón del Valle Inclán.

Fué presentado á su selecto auditorio por la precisa y autorizada palabra del doctor Francisco E. Correa.

El disertante analizó con detenimiento y acierto las siluetas de Zorrilla, de Manuel del Palacio, de Campoamor y de don Juan Valera.

Fragmento de la crónica del diario *La Capital* acerca de la conferencia brindada por Valle-Inclán en Rosario. (10 de septiembre de 1910).

La búsqueda autorreflexiva: siluetas artísticas

> "Este don Ramón de las barbas de chivo/ cuya sonrisa es la flor de su figura/ parece un viejo dios, altanero y esquivo,/ que se animase en la frialdad de su escultura"
>
> Rubén Darío, *El Canto Errante*

Como ya señalamos anteriormente, en la conferencia que Valle-Inclán realizó en Rosario, el autor decidió abordar el análisis de diferentes figuras artísticas, entre ellos: Zorrilla, Manuel del Palacio, Campoamor y Juan Varela[9]. Por lo tanto, cabe plantearnos el hecho que Valle efectúo una búsqueda autorreflexiva a la hora de armar su exposición, llevó adelante un ejercicio de selección y descarte entre sus contemporáneos y decidió exponer las "siluetas" de unos pocos. Este ejercicio de recorte es el que permite consi-

[9] Con respecto a Juan Varela, el diario *La Capital* solamente cita: "Cerró su conferencia con un retrato admirable de don Juan Varela." (10 de septiembre 1910: 9) y Madrid no adjuntó ninguna reseña de Valle-Inclán sobre este autor. Por lo tanto, no formará parte del análisis del apartado.

derar que en esa elección hay algo de la esencia del autor, hay una cuota de identificación.

Para analizar esta búsqueda, decidimos poner en paralelo lo reseñado por el diario *La Capital* y el capítulo "Los contemporáneos-figuras literarias-siluetas artísticas" del libro *La vida altiva de Valle-Inclán* de Francisco Madrid.

Valle-Inclán comienza su conferencia de Rosario evocando la figura de José Zorrilla. Este inicio no es al azar, funciona también como su propio comienzo de escritor:

> Dijo que él lo había encaminado por la senda de la literatura, pues habiendo ido a saludar al inmortal poeta en una comisión de estudiantes, lo interrogó sobre la clase de los estudios a que se dedicaba, y cuando supo que estudiaba derecho, contó que le dijo: -Mal abogado serás –tú tienes facha de literato. (*La Capital*, 10 de septiembre 1910: 9)

La silueta de Zorrilla está presente en la de Valle, tanto en su aspecto físico: "La veneración casi religiosa que yo sentía por la figura de don José Zorrilla, poeta de largos cabellos y de barba señoril" (Madrid, 1943: 294); en su forma de vida: "Contó la vida de Zorrilla, accidentada y penosa" (*La Capital*, 10 de septiembre 1910: 9); como en su esencia poética:

> Me preguntó: 'Tú, ¿también eres poeta?', sentí la frase sobre mi espíritu como una verdadera consagración. ¿Poeta? Sí; yo ya había visto en el fondo de las cosas la distinción de la tristeza, había dialogado con la luna y comenzaba a descubrir que las rosas guardan el encanto de haber sido mujeres. (Madrid, 1943: 294)

En segundo lugar, analizó al autor Manuel del Palacio: "Entró luego a analizar la silueta de Manuel del Palacio, a quién recordó con vivo placer de camarada." (*La Capital*, 10 de septiembre 1910: 9). Tanto en la reseña como en el libro de Madrid se señala la importancia que este autor le daba a lo humorístico: "Enumeró, con gran regocijo de su auditorio, numerosos versos satíricos del exquisito poeta." (*La Capital*, 10 de septiembre 1910: 9); "Para cada situación angustiosa Manuel del Palacio tenía una sátira a modo de una careta funambulesca que ocultase la desolación de la verdad" (Madrid, 1943: 292-293). El humor de Del Palacio transmigra a la figura de Valle y se transforma en una característica propia de su personalidad. Esto quedó demostrado en las anécdotas que citamos en el apartado anterior.

En tercer lugar, abordó la figura de Campoamor:

> De Campoamor, como de los anteriores, no sólo estudió su personalidad bajo el punto de vista íntimo, sino también su obra, citando, entre otras *Doloras*, aquella de:
>
> 'Las hijas de las madres que amé tanto –Me besan hoy como si fuera un santo'. (*La Capital*, 10 de septiembre 1910: 9)

En este caso, la reseña del diario no agrega más información que la citada anteriormente, en cambio la recopilada por Madrid permite observar que Campoamor fue para Valle-Inclán una figura de inspiración, una silueta que debía hacerse presente en su propia obra. Enmascarado bajo la figura de un personaje, Campoamor circula y se eterniza en la literatura de Ramón: "Y confieso que mi Marqués de Bradomín está inspirado en Campoamor y muchos de sus rasgos no son autobiográficos como creen algunos, sino que pertenecen al autor de las *Doloras*" (Madrid, 1943: 291-292)

En esta búsqueda autorreflexiva es donde podemos hallar al autor, un autor diluido pero presente en la silueta de otros autores. Estos contemporáneos están presentes en la figura de Valle y en el ejercicio inconsciente de elección, nuestro autor transforma en manifiestos ciertos contenidos latentes: su búsqueda autorreflexiva nos permite construir su propia esencia.

Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos intentado reconstruir la imagen de Ramón del Valle-Inclán en su estadía en la ciudad de Rosario en 1910. Para esto realizamos un recorrido por los acontecimientos históricos que signaron la época y, posteriormente, nos adentramos en el modo en que los periódicos reseñaron dicha presencia.

Para hallar la esencia del autor hemos propuesto tres búsquedas, que nos posibilitaron analizar en profundidad la conferencia efectuada por Valle. En un recorrido cíclico partimos de lo externo, la búsqueda fáctica, que nos permitió observar el modo en que nuestro autor fue presentado, los lugares por los que pasó, como así también reconocer la importancia de otras figuras vinculadas a su estadía; luego, propusimos la búsqueda estética que nos posibilitó realizar la construcción de la figura de Valle-Inclán como poeta orador; y, finalmente, la búsqueda autorreflexiva nos llevó a pensar el modo en el que el propio Valle construyó su imagen de escritor.

Hemos buscado y hemos encontrado, es decir, logramos eternizar la presencia fugaz de Valle-Inclán en Rosario. Conseguimos alcanzar lo mismo que Barthes propone como esencia de la fotografía: la obstinación del referente de estar siempre ahí.

Obras citadas

Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós Comunicación, 1980.

Blasco Ibañez, Vicente, 1910, *Argentina y sus grandezas*, 1910 Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/argentina-y-sus-grandezas--0/html/136d8ab5-40f3-4980-922c-23ca2482a3e7_586.htm

Cagiao Vila, María del Pilar, "Cuestiones españolas en la celebración del Centenario argentino de 1910", en 200 años de Iberoamérica (1810-2010), Congreso Internacional: Actas del XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles, Santiago de Compostela. Recuperado de: https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00529671/, 2010.

Darío, Rubén, "La joven literatura - Un estilista - Lo que vendrá", *La Nación* 2 de junio: p. 2, col.7, p. 3, col. 1-2, 1899.

Gómez de la Serna, Ramón, *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires - México, 1944.

Ielpi, Rafael Oscar, 2005, "Los fervores del centenario", en *Rosario, del 900 a la "década infame"*, Homo Sapiens, Rosario, 2005.

Instituto Provincial de Estadística y Censos, "Análisis del crecimiento poblacional. Provincia de Santa Fe. Antecedentes históricos. Censos Nacionales 1980 - 1991-2001. Hacia el censo nacional del Bicentenario 2010". Recuperado de: www.santa-fe.gov.ar/index.../crecimiento_poblacional%5B1%5D.pdf, 2008.

Madrid, Francisco, *La vida altiva de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1943.

Municipalidad de Rosario, 1910, *Memoria presentada al H. Concejo Deliberante por el Intendente Municipal Dr. Isidro Quiroga*, 1910.

Romero Tobar, Leonardo: "Una conferencia de Valle Inclán: 'La literatura nacional española' (1925), en *El Museo de Pontevedra* (N° 44), 1990

S/F, "Centenario argentino (1810-1910)", en *Álbum historiográfico de ciencias, artes, industria, comercio, ganadería y agricultura,* Buenos Aires, Editores Cabral Font y Cía., 1910.

S/F, *El municipio*, 9 de septiembre, 1910.

----, 1910, *El municipio*, 10 de septiembre.

----, 1910, *La Capital*, 3 de agosto.

----, 1910, *La Capital*, 9 de septiembre.

----, 1910, *La Capital*, 10 de septiembre.

Sáenz, José Luis, "Una bomba en el Colón", *La Nación*. Recuperado de: http://www.lanacion.com.ar/155549-una-bomba-en-el-colon, 1999.

Sebastianelli, Héctor, *Rosario temático*, Rosario, Ediciones de aquí a la vuelta, 1995.

Valle-Inclán, Ramón, "La lámpara maravillosa", en *Obras completas de don Ramón del Valle-Inclán* (tomo II), Madrid, Plenitud, 1916.

Micaela Amadio
María Belén Bernardi
Universidad Nacional del Rosario

RESUMO

Este artigo propón realizar un percorrido pola estancia de Ramón del Valle-Inclán na cidade arxentina de Rosario en 1910. Ao longo do mesmo analízase o contexto histórico, así como o xeito no que se documentou a súa presenza. Por outra banda, proponse a busca do autor a partir da deconstrución da resena realizada en base á conferencia dada na cidade.

Palabras chave: Rosario - 1910 - busca - orador - autor

ABSTRACT

This paper intends to chronicle Ramón María del Valle Inclán's visit to Rosario (Argentina) in 1910. The historical context and the way his presence in the city was documented are analised. On the other hand, a search for the author is proposed, based on the deconstruction of the newspaper review of the public lecture given by Valle-Inclán in the city.

Keywords: Rosario - 1910 - search - lecturer - author

RESUMEN

Este artículo propone realizar un recorrido por la estadía de Ramón del Valle Inclán en la ciudad de Rosario en 1910. A lo largo del mismo se analiza el contexto histórico, como así también el modo en el que se documentó dicha presencia. Por otra parte, se propone la búsqueda del autor a partir de la deconstrucción de la reseña realizada en base a la conferencia dada en la ciudad.

Palabras clave: Rosario - 1910 - búsqueda - orador - autor

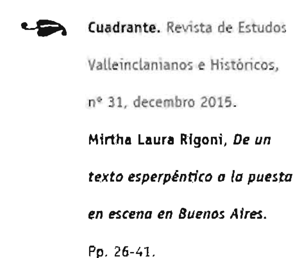


Los cuernos de don Friolera

de Ramon del Valle-Inclán



Teatro Municipal
General San Martín


Cuadrante. Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos, nº 31, decembro 2015.
Mirtha Laura Rigoni, ***De un texto esperpéntico a la puesta en escena en Buenos Aires.***
Pp. 26-41.

DRec: 9/11/15
DAcep: 14/11/15

ABSTRACT on page 41
RESUMO na páxina 41
RESUMEN en página 41



De un texto esperpéntico a la puesta en escena en Buenos Aires

Mirtha Laura Rigoni
Universidad de Buenos Aires
Universidad Católica Argentina

Cuando *Los cuernos de don Friolera* se estrenó en el Teatro Municipal General San Martín de la ciudad de Buenos Aires en 1982, habían pasado sesenta y un años de la publicación del texto dramático en la revista española *La Pluma*. Fueron cinco las entregas, entre abril y agosto de 1921, en el contexto de una aguda crisis social y política. Basten dos ejemplos para evocar su magnitud: el 8 de marzo había sido asesinado el ministro Eduardo Dato en un atentado que realizaron militantes anarquistas —a este hecho se alude en la escena séptima de la obra de Valle-Inclán— y el 22 de julio se produjo la grave derrota militar española en Marruecos, en la batalla de Annual de la guerra del Rif. Este episodio fue una de las causas del golpe de Estado que tendría lugar dos años más tarde y del comienzo de la dictadura del general Miguel Primo de Rivera.

El estreno en el teatro porteño en agosto de 1982 tuvo lugar tres meses después de la derrota argentina en la guerra de las Malvinas, hecho que desencadenó el fin de la dictadura cívico-militar autodenominada eufemísticamente Proceso de Reorganización Nacional, que para entonces se desarrollaba en un marco de recesión económica, endeudamiento externo y enorme tensión social. Claramente

los episodios que tuvieron lugar en ambos países en las épocas referidas fueron de muy diversa índole, pero cuando Valle-Inclán escribe las obras esperpénticas en la década del veinte dirige un ataque a la institución militar y a la corrupción en la sociedad que resultaría significativo también a principios de los ochenta en la Argentina.

A continuación, haremos algunas observaciones en torno a la primera publicación de la pieza del escritor gallego y destacaremos ciertos aspectos de la misma. Luego nos referiremos a la puesta en el Teatro Municipal San Martín, sobre todo considerando lo que señaló en su momento la crítica y a través del recuerdo de dos actores del elenco, a quienes entrevistamos recientemente.

Entre la risa y la consternación

En la revista *La Pluma*, fundada en 1920 por Manuel Azaña y Cipriano de Rivas Cherif, el teatro tuvo un lugar destacado: allí se publicaron, entre otras obras, *Fedra*, de Miguel de Unamuno (1921), *Olimpia en Toledo*, de Ricardo Baroja (1923), así como *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920), *Los cuernos de don Friolera* (1921) y *Cara de Plata* (1922), de Valle-Inclán. A este autor se le dedicó un número completo -el de enero de 1923-, con diversos trabajos críticos sobre su obra. Ese mismo mes, Azaña, director de *La Pluma*, comenzó a dirigir también la revista semanal *España* —fundada en 1915 por Ortega y Gasset—, pero poco después la cerraría el Directorio Militar. Antes, en junio de 1923, se habia publicado el último número de *La Pluma* cuando Rivas y Azaña decidieron dedicarse a la otra revista, que abordaba principalmente temas vinculados a la escena política nacional e internacional.

Desde las páginas de *España*, Manuel Azaña atacó la empresa colonial en Marruecos y se ocupó del problema militar en su país, del papel del ejército como sostén de la institución real y de la presencia excesiva de este en la vida pública. Pero si bien *La Pluma* era una revista literaria, también en ella estuvo presente la crítica, más solapada, en artículos costumbristas y de opinión, noticias y comentarios sobre hechos culturales y en algunos textos de ficción, como el relato disparatado *Si el alarbe tornase vencedor*, escrito por el mismo Azaña, o la pieza teatral de Valle de la que nos ocupamos en este trabajo.[1]

Cuatro años después de la publicación en esta revista, *Los cuernos de don Friolera* apareció como volumen XVII de las obras completas del autor y, más tarde, en 1930, como parte central de la trilogía *Martes de carnaval* (junto con *Las*

[1] Por ejemplo, varios artículos escritos por Azaña en *La Pluma* abordan el tema de la guerra. Él se opuso firmemente a esta y al régimen de cuartel "fértil en situaciones disparatadas" al elogiar el libro satírico de Jean Galtier Boissière *Loin de la Rifflette*, y en uno de los artículos costumbristas sobre la ciudad de Madrid publicados en la sección *Castillo Famoso* observó que la guerra "incuba xenofobia y patriotería" (Juliá, 2008: 15). Para un desarrollo de este tema, véase Rigoni, 2013.

galas del difunto y *La hija del capitán*), "una obra contra las dictaduras y el militarismo", según señaló el escritor (citado en Madrid, F., 1943, p. 73). Cabe recordar que el título de la trilogía alude a los militares —por Marte, dios de la guerra—, como farsantes que enmascaran su condición real. Pero el soldado que vuelve de la guerra de Cuba y se atreve a robarle el traje a un cadáver (*Las galas del difunto*), el teniente celoso que considera que su honor depende de la fidelidad de su mujer (*Los cuernos...*) y el general golpista (*La hija del capitán*) no son los únicos militares en estos textos. Todos ellos, vistos por Valle "a través del espejo cóncavo como personajes grotescos del carnaval histórico español" (Aznar Soler, 1992: 15) contribuyen a distanciar al público "para que no se le paralicen sus facultades de juicio crítico" (Cardona y Zahareas 1986: 127).[2]

La deformación de lo humano y de lo ibérico que se plasma en el esperpento surge evidentemente de una circunstancia histórica. Así lo observaron Cardona y Zahareas (1986), quienes señalaron que en esta estética inaugurada por Valle-Inclán a principios de los años veinte, también confluyen otros elementos: por un lado el problema moral y la oposición a la tragedia, ya que se pone de manifiesto la lamentable condición humana, y por otro el espectáculo, pues son elementos formales característicos el dramatismo y la teatralería, es decir la deformación grotesca de la teatralidad. "Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada", había dicho Max Estrella en la escena duodécima de *Luces de bohemia*, publicada por entregas en 1920 en la revista *España*, antes de su versión definitiva de 1924.

Los cuernos de don Friolera está compuesta por doce escenas más un prólogo y un epílogo que cumplen una función explicativa y crítica. Allí se alude a la estética del esperpento, lo que en otra oportunidad Valle denominó la tercera manera de ver el mundo artísticamente: no de rodillas, dándole a los personajes una condición superior a la humana; ni de pie, mirándolos como a iguales; sino levantado en el aire, es decir desde un plano superior. Así el autor ve a los personajes como seres inferiores a él.[3]

En el prólogo conversan don Manolito y don Estrafalario. Este, portavoz de las ideas del autor, elige la "perspectiva de la otra ribera" para su estética (Valle-Inclán 1950: 59). En el corral de la posada donde se encuentran, se representa luego una farsa sobre el teniente don Friolera en la que intervienen un bululú con su ayudante y sus títeres. Don Estrafalario admira al bululú, que se considera superior a sus muñecos y tiene una dignidad de demiurgo. Las doce escenas centrales presentan la historia del teniente don Pascual Astete, conocido como

[2] Aznar Soler (1992:36) señala que hay coincidencias entre el expresionismo alemán y el teatro de Valle, sobre todo por su actitud antimilitarista y antibelicista.

[3] A esto se refirió en la muchas veces citada entrevista concedida a Gregorio Martínez Sierra y publicada en el diario *ABC* de Madrid en 1928.





Programa de mano de *Los cuernos de Don Friolera*. Teatro Municipal General San Martín, 1982.
Ver reproducción completa del programa en *Cuadrante* 29, pp. 100-101.

don Friolera, a quien doña Tadea Calderón insta a castigar a su mujer, doña Loreta, por supuesta infidelidad. Cuando esta se decide a huir con Pachequín por temor a su marido, este por error mata a la hija de ambos. En el epílogo reaparecen don Manolito y don Estrafalario, esta vez en la cárcel por ser sospechosos de anarquismo. A través de las rejas asisten a otro espectáculo: un ciego recita un romance que reproduce la historia de don Friolera, pero esta vez presentado como un valiente oficial, que degüella a su mujer y al amante de esta, y es condecorado. Don Estrafalario, que había admirado al bululú, en esta oportunidad propone comprar el romance para quemarlo.

En las escenas centrales, el teniente es un fantoche de Otelo y su esposa, una heroína romántica que se ha vuelto grotesca. La acción se desarrolla en múltiples espacios como la garita de los carabineros, el cementerio o la sala y el huerto de la vivienda del teniente, en una ciudad imaginaria que parece ubicarse en la costa andaluza, donde los militares corruptos lucran con acciones ilegales. Un Tribunal de Honor discute el caso de don Friolera en el piso alto de un billar, sitio al que asisten contrabandistas. La sátira se centra en la figura de los militares a partir de su concepto del honor, asentado absurdamente en la fidelidad de la esposa, así como a través de su defensa de la imagen de la "familia militar" mientras todos saben que reciben sobornos o ellos mismos admiten con liviandad la pedofilia y otras acciones muy reprobables cometidas en las colonias.

Los personajes dramáticos se mueven como títeres; aparecen cosificados y a veces animalizados. Doña Tadea es presentada como una figura "ratonil", como "lagarto", "cabeza de lechuza", con "ojos de pajarraco"; Don Friolera, como "fantoche trágico", "zancudo, amarillento y flaco"; Doña Loreta gesticula "con los brazos en aspa"; Pachequín es un grotesco don Juan, con un "pescuezo todo nuez"; el teniente Rovirosa, que admira a los alemanes, tiene un ojo de cristal que se le cae y que debe recoger para colocar de nuevo en su lugar.

A la deformación grotesca de la teatralidad que se observa en la parodia de *Otelo* y, sobre todo, del código del honor calderoniano con el intertexto de *El médico de su honra*, se suma la parodia de tópicos neorrománticos como el duelo o el rapto, y de la literatura popular del momento, como los melodramas de Sellés o Echegaray.

Página siguiente: Hace 45 años, Roberto Carnaghi integró el elenco de una puesta en escena de Romance de lobos. Recientemente interpretó un papel en la película "El almuerzo", sobre una comida que organizó en Casa de Gobierno el general Jorge Rafael Videla a comienzos de la dictadura.

En opinión de Anthony Zahareas (1980: 36), la versión de Valle de lo grotesco es similar al procedimiento de distorsión que se observa en obras artísticas como el Guernica de Picasso o las figuras de Giacometti. El hispanista estadounidense explica:

Al igual que Thomas Mann, Valle-Inclán reconocía que el arte moderno veía la vida como una tragicomedia (...) y hubiese estado de acuerdo

con Dürrenmatt en que lo grotesco es solo "una forma de expresarse de manera tangible, de hacernos percibir físicamente lo paradójico, la forma de lo deforme, la cara de un mundo que no tiene cara". El mundo de los esperpentos es, en consecuencia, un mundo agitado en donde coexisten tragedia y travesti, al tiempo que tragedia y disparate continuamente tratan de eliminarse. Comparados a las tragedias y comedias tradicionales, los esperpentos no son ni un motivo expiatorio ni algo que produzca risa. En tono áspero y juguetón, se conjugan miedo y diversión, desespero y sandez, e hilaridad con consternación; se menosprecia a las verdades tradicionales y se despelleja y se mofa de yerros e injusticias.

Como era de esperar, pasaron décadas antes del estreno de la obra si no se tiene en cuenta alguna representación parcial y en teatro de títeres. En los años cincuenta fue representada en Italia, Uruguay y en tres oportunidades en Francia, antes de que tuviera lugar la primera puesta en escena en su país de origen, durante un festival realizado en Murcia en 1959.

En la sala Casacuberta del San Martín

Jorge Petraglia, actor y director teatral fallecido en 2004, tuvo a su cargo en 1982 la versión de *Los cuernos de don Friolera* que protagonizaron José María Gutiérrez y Graciela Araujo en Buenos Aires. Participaron veintiséis actores en el elenco y la obra estuvo en cartel entre el 26 de agosto y el 31 de octubre. De la escenografía y del vestuario se ocupó Leal Rey, quien fue arquitecto y actor, además de vestuarista y escenógrafo. En la puesta, el mismo Petraglia representaba el papel de don Estrafalario, portador de la poética del autor sobre el esperpento.

En una nota de adelanto, Beatriz Ventura cita una entrevista al director. "Petraglia afirma que en toda su carrera ha sido 'esperpéntico' y le ha llegado el turno de representar al padre del género", señala.[4] Al preguntarle cuáles fueron sus comienzos esperpénticos, Petraglia menciona *Orquesta*



[4] Beatriz Ventura, "Don Friolera en el Teatro San Martín", *La Prensa*, 23 de agosto de 1982. La cita que sigue también pertenece a este artículo. Agradecemos a Carlos Fos y al Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires por habernos facilitado materiales de archivo sobre esta puesta de la obra de Valle-Inclán.

de señoritas, Volpone y obras de Griselda Gambaro. Luego él se refiere a las actitudes del dramaturgo ante sus personajes y sostiene que en verdad Valle no adopta una posición desde el aire, porque

> sus personajes son víctimas que despiertan compasión, atados a ligaduras sociales que no entienden, pero que aceptan porque están en ese juego y no tienen el alcance suficiente para superarlas. Son criaturas muy sufrientes y pacientes. Es una de las grandes dificultades para integrar estos personajes, el doble juego porque son muñecos, títeres, pero de una enorme humanidad.

En el programa de mano de la obra, Gerardo Fernández, crítico teatral uruguayo que entonces era director de la revista del Teatro San Martín, señalaba que en los esperpentos "se concreta el aporte más original de Valle-Inclán al teatro peninsular contemporáneo y a la vez, junto con las obras de Federico García Lorca, la contribución más sustantiva de la España del siglo XX a la historia de la dramaturgia universal". Desde su punto de vista, mediante el procedimiento "degradador, desmitificante, desvalorizador, articulado mayormente en torno del humorismo", Valle instala su obra en la España de su época. Y continuaba:

> Fecundo paso —insinuado ya en las *Comedias bárbaras*, en *Divinas palabras*, en *Farsa y licencia de la reina castiza*— de una actitud estetizante a la postura lúcidamente crítica; "victoria —como dice el ensayista Guillermo Díaz Plaja— de la concepción del arte como servicio a la sociedad frente al arte como actitud de personal perfección y refinamiento", a las que no fueron seguramente ajenos ni las visitas de Valle al frente francés y al México revolucionario ni los grandes acontecimientos político-sociales de aquellos años (la guerra en Cuba, la Semana Trágica de Barcelona, la revolución soviética, la guerra marroquí) pero que básicamente surgió de la furia del español agónicamente desvelado por la miseria y el grotesco de su patria (...).

De esta forma Fernández diferenció la etapa de la producción de Valle a la que pertenece esta obra dramática del período modernista, y vinculó la repercusión que tuvieron en el autor los acontecimientos políticos y sociales con una suerte de despertar a la lucidez crítica. Esta opinión ha sido muy difundida entre los estudiosos de Valle-Inclán, aunque más recientemente se ha visto superada por la consideración de que ya en sus obras modernistas, aun sin referencias directas al contexto sociopolítico, el autor dirigió un ataque a los grupos de poder de la España de su época —la nobleza, el clero y el ejército—.[5]

[5] Véase, por ejemplo, Gibbs, Virginia, 1991, *Las sonatas de Valle Inclán. Kitsch, sexualidad, satanismo, historia.* Madrid, Pliegos.

Luego Gerardo Fernández señaló que "el esperpento trasciende la estética y la historia hasta alcanzar planteos filosóficos" y se ocupa de asociar al esperpento con una tradición más amplia que se extiende más allá de las fronteras nacionales. Este, además de forma teatral y testimonio de su tiempo, constituía para este crítico

Actualidad teatral:

"Don Friolera" en el teatro San Martín

Por Beatriz Ventura

El miércoles 25 se estrenará en el teatro municipal General San Martín "Los cuernos de Don Friolera" de Ramón del Valle Inclán, dirigida por Jorge Petraglia con escenografía y vestuario de Leal Rey. El elenco está integrado, entre otros, por José María Gutiérrez, Graciela Araujo, Walter Santana y Juan Carlos Puppo.

Ramón del Valle Inclán (1870-1936) nació en Villanueva de Arosa, Pontevedra. Estudió jurisprudencia en Santiago de Compostela y antes de graduarse viajó a México, donde publicó sus primeros cuentos. Allí y en Madrid llama la atención de lectores y críticos, tanto su producción como su estampa romántica, con "barbas de chivo" y anacrónica melena. Se hace famoso en tertulias del Café de Madrid y del cafe Inglés donde se reunía con amigos, poetas y artistas de la época. En 1910 Del Valle Inclán visitó Buenos Aires.

Puede decirse que cultivó la novela, el cuento, el drama y la poesía, aunque su prosa se destaca por sus virtudes modernistas, capaces de despertar sensaciones de notable expresividad.

El mismo bautizó con el nombre de "esperpentos" obras en las que alternan el verso y la prosa, con elementos de sátira, grotesco, patetismo, y matices macabros, sagrados, blasfemos, humorísticos, en originalísimo conjunto tragicómico. Las obras mas características dentro de esta categoría estética de los esperpentos son "Luces de bohemia", "Las galas del difunto", "Los cuernos de Don Friolera" y "La hija del capitán"

Con el director y el protagonista

Recordando el texto "Los cuernos de Don Friolera" preguntamos a Petraglia si han hecho una adaptación, pues hay muchas palabras y giros que no se entienden fácilmente.

—Hemos eliminado —nos dice Petraglia— algunos diálogos de un "calé" demasiado secreto, y cambiado algunas palabras que aun dentro del contexto no se entendían.

Interviene Jose María Gutiérrez:

—Incluso los españoles no entienden algunas expresiones de Valle Inclán, pues ha mezclado idiomas de distintas regiones de España, cosas muy localistas. El era un investigador del idioma. También creemos que hay palabras inventadas y americanismos, pues vivió muchos años en México.

Petraglia afirma que en toda su carrera ha sido "esperpéntico" y le ha llegado el turno de representar al padre del género.

—¿Cuáles fueron sus comienzos "esperpénticos"?, —comentamos sonriendo.

—"Orquesta de señoritas", "Volpone", obras de Griselda Gambaro, como reflejos en espejos deformantes, es el tipo de teatro que más me "tira" —recuerda Petraglia—. Dirigí "El medio y su honra" de Calderón y descubrí que "Los cuernos de Don Friolera" es una desmitificación de esa obra, es un ataque virulento al concepto de honra que en la epoca de Calderón era vigente.

En esta obra de Valle Inclan están presentes todos los corsés sociales que presionan a los personajes, contra los cuales van diatribas como fuegos artificiales constantes.

Preguntamos a Petraglia qué posición toma el autor respecto de sus personajes.

—En un reportaje que le hizo Martinez Sierra —nos dice— habla de las tres posiciones de un dramaturgo respecto de sus criaturas. La posición del autor que está de rodillas ante el héroe como Homero, el que esta de pie como Shakespeare, y el que está en el aire sobre sus personajes como Cervantes, que es obviamente la que él adopta. Pero pienso que no es del todo cierta porque es posición de superioridad, y sus personajes son víctimas que despiertan compasión, atados a ligaduras sociales que ni entienden, pero que las aceptan porque están en ese juego y no tienen el alcance suficiente para superarlas. Son criaturas muy sufrientes y pacientes. Es una de las grandes dificultades para integrar estos personajes, el doble juego porque son muñecos, títeres, pero de una enorme humanidad.



Graciela Araujo y José María Gutiérrez, personajes del universo "esperpéntico" de Ramón del Valle Inclán que se verán en "Los cuernos de Don Friolera"

El idioma

—"Quisiera agregar —nos dice el director— que el idioma es de una riqueza muy particular, a pesar de lo descarnado y profundo que cala, no deja jamás de ser un esteta, le interesa mucho la forma, inclusive los personajes más populares se expresan casi aristócraticamente, también hemos querido reproducir en la parte visual las descripciones que hace, las acotaciones parecen de un guion cinematográfico.

Nos dirigimos a "Don Friolera" (José María Gutiérrez).

—Hace 14 años estuve por estrenarla, hubo problemas con los derechos y fue tan frustrante que la borré; me olvidé.

Adoro este personaje y creo entenderlo, pero una es la cosa teórica que plantea Valle Inclán, y otra, meterse en la carnadura de sus personajes.

Don Friolera es muy especial; de alguna manera es un muñeco manejado por los hilos de los prejuicios y los convencionalismos donde este personaje se enfurece y se degrada y al final adquiere una dignidad patética. El prejuicio lo puede siempre.

Piensa el actor que el público no está muy acostumbrado a este tipo de teatro que, a pesar del humor horada muy profundamente y comenta sonriendo:

—No es una obra de fácil digestión. Valle Inclán es entrañablemente español por su sentimiento trágico de la vida.

La Prensa, Buenos Aires, 23/8/1982.

una auténtica cosmovisión que viene de pintores como Hieronymus Bosch y Francisco de Goya, como Brueghel, Durero y Daumier, de escritores como Quevedo y Baudelaire, que se emparienta con la del belga Michel de Ghelderode y con el "teatro de la crueldad creadora" que reclamaba Antonin Artaud, y que por fin anticipa, proféticamente, en sus distintas vertientes, a Beckett y el teatro del absurdo, a Brecht y su teatro épico, a Dürrenmatt y su neoexpresionismo, a Luis Buñuel y su España negra.

Por su parte, en un artículo crítico, Hellen Ferro estableció otro parentesco:

El "grotesco" de los hermanos Discépolo, inspirado en el expresionismo alemán y en Pirandello, acentuaba con gruesos trazos, sin temor a lo sórdido, el drama

cotidiano. Los "esperpentos" de Ramón del Valle.Inclán —renovador de un teatro anquilosado en los dramas de Echegaray— acentúan del mismo modo ese drama pero del lado de la farsa satírica.[6]

La revista del Teatro San Martín dedicó todo el número 9, de septiembre de 1982, a Valle y a esta obra. En las últimas páginas se publicó un reportaje a Jorge Petraglia y Leal Rey, donde el primero habló de las dificultades que debieron sortear en relación con el lenguaje, más allá de los vocablos de las distintas regiones de España y de América que utilizó el autor:

[6] Hellen Ferro, "La puesta que revaloriza", *Clarín*, 2 de septiembre de 1982.

(...) la elocución es muy difícil para nuestros actores, pues el texto tiene una musicalidad interna de cadencia andaluza que, si no se respeta, pierde gran parte de su fuerza. Por eso hemos optado por una fonética neutra, muy rigurosa y cuidada, puesto que aquí no se puede admitir nada que se asemeje al habla y a la cadencia del porteño. (Rodríguez de Anca, 1982: 53).



Leal Rey comentó que, debido a la compleja estructura (casi como la de un guion cinematográfico en opinión de Petraglia), "el ritmo de los cambios es muy acelerado y semejante al de una revista musical, pero sería un disparate tratar de hallar soluciones a las distintas escenas como si se tratara de *sketches*, porque al mismo tiempo la historia debe tener una coherencia, una unidad" (58).

Para el escenógrafo, las acotaciones de Valle "excitan la imaginación y proporcionan determinadas sensaciones. Pero no aportan ninguna solución de carácter práctico" (58). Y en cuanto al vestuario, considerando que en la escritura de Valle se observan los contrastes de, por ejemplo, situaciones tragicómicas con un lenguaje exquisito y depurado, Leal Rey dijo:

> (...) pensamos en buscar equivalentes y contrastes plásticos. Los personajes populares, por ejemplo, están vestidos con gran lujo, con terciopelos, con lentejuelas, con encajes. Es decir, se parecen más a los enanos de Velázquez que a los mendigos de Murillo (...) (58)

Por su parte, el director se refirió a los alcances y actualidad de la pieza al señalar que "más allá de los aspectos estéticos y humorísticos o, mejor dicho, usándolos como plataforma de apoyo, el gran dramaturgo gallego lanza una feroz diatriba contra todos los esquemas morales y estéticos vacíos de contenido" (53). Observó que en la mirada corrosiva no solamente estaba la falsa honra conyugal y el falso honor militar, sino que también atacaba todas las fórmulas huecas del comportamiento humano.

¿Estaría pensando Petraglia en el contexto social y político de la Argentina de entonces? Lo cierto es que para esta puesta esperpéntica, el director decidió agregar unos personajes mudos, "Presencias del Martes de Carnaval", que velaban para que se actuara según las supuestas exigencias del honor de la "familia militar":

> Los personajes tienen conciencia de que los están espiando, de que permanentemente se los vigila. Las "Presencias del Martes del Carnaval" están como testigos de la acción, no toman parte en ella pero esperan y vigilan para que la sentencia se ejecute, para que se cumpla la venganza por la transgresión a la honra. (58)

Contra lo que se podría suponer, quienes entonces trabajaban en el teatro San Martín no se sentían en ese ámbito en particular precisamente vigilados. Graciela Araujo, quien recibió el año pasado por su trayectoria el premio Florencio Sánchez a actividad escénica, recuerda la puesta en escena de la obra en la que representó el papel de doña Loreta: "En el San Martín trabajábamos con libertad; los militares no se metían con nosotros, no nos prestaban atención. Era diferente en la televisión, en la radio".[7] Y sin embargo, en 1981 se había iniciado un movimiento cultural contra la dictadura denominado *Teatro Abierto*, en el Picadero, y el gobierno en represalia ordenó un atentado para que lo incendiaran.[8] Este se hallaba muy cerca del complejo teatral municipal del que nos ocupamos, donde se trabajaba con relativa tranquilidad aunque no podían representarse muchos autores y toda crítica que pudiera hacerse al gobierno era más bien velada.

[7] Entrevista realizada a Graciela Araujo para este artículo, por Mirtha Rigoni, 29 de octubre de 2015.

[8] Véase su historia en http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/. Allí leemos: "*Teatro Abierto* (...) nació por el impulso de un grupo de autores dispuestos a reafirmar la existencia de la dramaturgia argentina aislada por la censura en las salas oficiales y silenciada en las escuelas de teatro del Estado. (...) Casi 200 personas entre autores, actores, directores, plásticos y técnicos participaron del primer ciclo. (...) Una semana después de inaugurado, un comando ligado a la dictadura (se dijo que pertenecía a la Marina) incendió las instalaciones de la sala. (...) El atentado provocó la indignación de todo el medio cultural. Casi veinte dueños de salas, incluidas las más comerciales, se ofrecieron para asegurar la continuidad del ciclo. (...) Teatro Abierto pudo continuar en el Teatro Tabarís, la más comercial de todas las salas de la calle Corrientes y con el doble de capacidad que el Teatro del Picadero".

Página siguiente: Graciela Araujo, quien recibió recientemente el premio Florencio Sánchez por su trayectoria como actriz de teatro, es nieta de inmigrantes gallegos.

Escribe desde Buenos Aires **Aníbal Vinelli**

Valle Inclán goza de buena salud

"Es sin lugar a dudas en lo que el propio "gran don Ramón de las barbas de chivo" denominó esperpentos (es decir en* Luces de bohemia, Las galas del difunto, Los cuernos de don Friolera *y* La hija del capitán) *donde se concreta el aporte más original de Valle-Inclán al teatro peninsular contemporáneo y a la vez, junto con las últimas obras de Federico García Lorca, la contribución más sustantiva de la España del siglo XX a la historia de la dramaturgia universal".

Las palabras del erudito Gerardo Fernández crítico oriental (quiere decir uruguayo, no chino de Taiwan o Pekín) presiden el informativo programa del Teatro Municipal General San Martín donde, desde hace algunos días, se ofrece* Los cuernos de don Friolera, *de Ramón del Valle-Inclán. En la sala Casacuberta, la más hermosa y funcional del complejo municipal, un elenco de 30 personas recrea, en una versión lujosa, este esperpento en un prólogo, doce escenas y un epílogo que dirigió Jorge Petraglia.



El sólido elenco del Teatro San Martín de Buenos Aires pone en escena uno de los esperpentos del narrador español, siempre pleno de lúcido y corrosivo humor sobre sus contemporáneos.

La anécdota es el basamento simple y sólido sobre el que se estructura la trama: el teniente don Friolera sospecha que su mujer, la coqueta y opulenta doña Loreta, lo engaña con Pachequín, barbero rengo y enamoradizo. Las chismosas del pueblo divulgan la infausta nueva, que llega hasta el casino de oficiales donde los compañeros de Friolera se horrorizan, un poco por la desgracia, un más porque el militar no ha lavado la mancha con sangre, como lo exige el honor.

Pero tal vez quien consigue el mayor hallazgo a partir de un físico, de una cara que parece haber encontrado su papel, es Roberto Carnaghi, un encantador barbero Pachequín que llama a la carcajada cada vez que aparece en escena con su andar a los saltos y su aspecto burlonamente equívoco. Si estuviésemos en Estados Unidos —

donde cualquier cosa puede ser objeto de merchandising, de comercialización— se podrían vender veladores, floreritos o remeras con la figura de Carnaghi para llevarse a casa un recordatorio divertidísimo de un excelente trabajo de composición.

En fin, otro acierto del San Martín, junto a Teatro Abierto (que en estos días iniciaba su segunda etapa) y alguno que otro elenco, lo único que permite albergar esperanzas en el conflictuado y a menudo desvaído ambiente teatral porteño.

Tiempo de Córdoba, Córdoba, octubre 1982.

La Nación, Buenos Aires, 29/10/1982.

Clarín, Buenos Aires, 30/10/1982.

Crónica (Matutina), Buenos Aires, 23/8/1982.

Crónica (Vespertina), Buenos Aires, 28/10/1982.

"Friolera"

Con las funciones de hoy, a las 21, mañana, a las 22, y el domingo, a las 20, concluirán las representaciones de "Los cuernos de Don Friolera", de Ramón del Valle Inclán, que viene ofreciéndose en la sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín.

Los cuernos de don Friolera, de Ramón del Valle Inclán. Audaz por su texto y por su oportunidad, el "esperpento" se burla de muchas falsas solemnidades a través de una excelente versión dirigida por Jorge Petraglia. Imaginativa escenografía de Leal Rey y buena interpretación de José María Gutiérrez y Graciela Araujo. **Sala Casacuberta del San Martín.**

FINAL DE TEMPORADA PARA UN ESPERPENTO

El próximo domingo 31 a las 20 en la Sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín, se llevará a cabo **la última función de la temporada, del esperpento de Ramón del Valle Inclán "Los cuernos de Don Friolera"**. La obra, que se estrenara el pasado 26 de agosto, con dirección de **Jorge Petraglia**, escenografía y vestuario de **Leal Rey**, compaginación musical de **Oscar Alvarez Monet** y un reparto integrado por **José María Gutiérrez, Graciela Araujo, Roberto Carnaghi, Walter Santa Ana, Pachi Armas, Andrés Turnes, Juan Carlos Puppo, Horacio Peña, Eduardo Nutkiewicz, Graciela Martinelli, María Elena Mobi, Mirta Mansilla, Luis Rivera López, Sara Clérici, Tacholas, el propio director Jorge Petraglia** y otros.

En la sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín, se estrenará esta noche la bellísima obra de don Ramón del Valle Inclán "Los cuernos de Don Friolera". Con la dirección de Jorge Petraglia, son sus intérpretes Graciela Araujo, José María Gutiérrez, Roberto Carnaghi, el propio Petraglia, Horacio Peña, Luis Rivera López, Juan Carlos Puppo, Mirta Mansilla, Graciela Martinelli, Sara Cherici, Andrés Turnes, Pachi Armas, Walter Santa Ana y María Elena Mobi.

Roberto Carnaghi, actor de cine, teatro y televisión que interpretaba entonces a un gracioso Pachequín, está de acuerdo con Araujo. "Creo que el Teatro San Martín era una especie de isla —dice—. Se hacían obras de teatro que se podrían haber prohibido.[9] Es cierto que no se representaban algunos autores nacionales, pero había gente que aun estando prohibida trabajaba en el teatro". En relación con los acontecimientos de ese año en la Argentina, la guerra de las Malvinas más precisamente, Carnaghi recuerda el éxito que tuvo la puesta en escena de *Santa Juana* de Bernard Shaw, donde la protagonista tenía el mandato divino de liberar a Francia de los invasores ingleses.

"Después, al comienzo de la democracia con Alfonsín, se estrenó en el San Martín *Misterio bufo*, de Darío Fo", cuenta Carnaghi. La repercusión de esta obra, donde se aludía a la corrupción moral del clero y se parodiaban algunos episodios bíblicos, fue inesperada: grupos ultraconservadores se manifestaron, "hasta rompieron los vidrios de la entrada del teatro", dice.

Graciela Araujo, por su parte, tiene presentes algunos obstáculos con los que se encontraron durante la dictadura pero no precisamente en Buenos Aires. "Fuimos de gira a Córdoba con *La casa de Bernarda Alba*, y allí nos prohibieron en la radio, no permitieron que nos hicieran un reportaje", comenta.

Volviendo a *Los cuernos de don Friolera*, la actriz cree que fue muy acertado que se representara en la sala Casacuberta, semicircular, ya que esta que permite estar más cerca del público. Carnaghi añade que en esta sala el actor puede bajar a la platea, incorporar a los espectadores: "Petraglia, en el papel de don Estrafalario, lo hacía", afirma.

Aníbal Vinelli se refirió a la sala Casacuberta como "la más hermosa y funcional del complejo municipal"[11] y a la puesta en escena dirigida por Petraglia como "una versión lujosa", una "formidable travesura dramática, contemporánea (1921) de las mejores tradiciones del cine mudo en cuanto a la variada riqueza de sus imágenes". Juzgó la obra como "otro acierto del San Martín; junto a Teatro Abierto (que en estos días iniciaba su segunda etapa) y alguno que otro elenco, lo único que permite albergar esperanzas en el conflictuado y a menudo desvaído ambiente teatral porteño".

Y en cuanto a las actuaciones, subrayó que

> se podría destacar la labor sólida de José María Gutiérrez como el Friolera del título. Pero tal vez quien consigue el mayor hallazgo a partir de un físico, de una cara

[9] "Los sistemas represivos deben admitir, incluso para garantizar su propia permanencia, algún resquicio de libre expresión; una pequeña válvula de escape", señaló Mariano Kairuz en "El enigma del humor registrado", *Página/12*, 20 de mayo de 2005, disponible en http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1590-2005-05-29.html. Allí se refiere al éxito en la Argentina de la revista *Hum®* (abreviatura de *Humor registrado*) durante la dictadura (se publicó entre 1978 y 1999), pero la afirmación también podría aplicarse a las relativas libertades de las que gozó el teatro.

[10] Entrevista a Roberto Carnaghi, 4 de noviembre de 2015, por M. Rigoni.

[11] Aníbal Vinelli, "Valle Inclán goza de buena salud", *Tiempo*, Córdoba, octubre de 1982. Las citas de Vinelli que siguen pertenecen al mismo artículo.

> que parece haber encontrado su papel, es Roberto Carnaghi, un encantador barbero Pachequín que llama a la carcajada cada vez que aparece en escena con su andar a los saltos y su aspecto burlonamente equívoco. Si estuviésemos en Estados Unidos —donde cualquier cosa puede ser objeto de merchandising, de comercialización— se podrían vender veladores, floreritos o remeras con la figura de Carnaghi para llevarse a casa un recordatorio divertidísimo de un excelente trabajo de composición.

Carnaghi evoca que compuso a ese personaje con una peluca negra y una capa, y con un zapato veinte centímetros más alto que el otro. "Se lo propuse al director y estuvo de acuerdo –cuenta–. Claro que después tenía que tener mucho cuidado al caminar". En el mismo teatro, él había sido parte de un elenco de cincuenta y cinco actores en la puesta en escena de 1970 de *Romance de Lobos*, protagonizada por Alfredo Alcón y Milagros de la Vega, y dirigida por el entonces joven Agustín Alezzo. "Valle-Inclán es un autor maravilloso, sobre todo por el lenguaje y lo poético a nivel escenográfico", afirma el actor convencido.

Pero Valle-Inclán además se preocupó por quitar las máscaras de una sociedad que se desmoronaba y en el retrato de esta surgen las correspondencias con circunstancias casi de cualquier tiempo y lugar. Sobre la puesta de1982 de la que nos hemos ocupado, afirmó Marcelo Moreno que el esperpento "enfatiza el absurdo como método para metaforizar. La farsa así adquiere tintes sombríos que la emparientan con las otras miradas feroces que a lo largo de la centuria habitaron el teatro" y concluyó diciendo que este esperpento "resulta apto para aquellos que conozcan y amen la cultura española. El resto quizá se sienta un poco perdido ante el entorno que plantea la pieza, entorno que sin embargo acaso pueda relacionarse con ciertos oscuros y recientes períodos de la historia argentina".[12]

[12] Marcelo A. Moreno, "Los cuernos de don Friolera", revista *Somos*, 10 de septiembre de 1982.

Bibliografía

Aznar Soler, M., 1992, *Guía de lectura de Martes de carnaval*, Barcelona, Anthropos.

Cardona, R. y Zahareas, A., 1986, "La función histórica del espectáculo: el arte de Valle-Inclán", en: Hormigón, Juan Antonio (Ed.), *Busca y rebusca de Valle Inclán. Ponencias, comunicaciones y debates del Simposio Internacional sobre Valle Inclán*, Madrid, Ministerio de Cultura.

Juliá, S. (Ed.), 2008, *Manuel Azaña. Obras completas*, vol. II, Madrid, Taurus.

Madrid, F., 1943, *La vida altiva de Valle Inclán*, Buenos Aires, Poseidón.

Rigoni, M., 2013, "Los artículos de Manuel Azaña en la revista literaria *La Pluma*, en VV.AA., *La escritura íntima de Manuel Azaña. Recorridos críticos*, Buenos Aires, Eudeba, pp.41-71.

Rodríguez de Anca, A., 1982, "Caricatura y denuncia", reportaje a Jorge Petraglia y Leal Rey, *Teatro*, revista del Teatro Municipal General San Martín, Año III, Número 9, 50-58.

Valle-Inclán, R., 1950, *Martes de carnaval*, Buenos Aires, Losada.

Zahareas, A., 1980, "El esperpento: extrañamiento y caricatura", en: Rico, Francisco, 1980, *Historia y crítica de la literatura española*, Tomo 6, Barcelona, Crítica.

Mirtha Laura Rigoni
Universidad de Buenos Aires
Universidad Católica Argentina
mirlaurarigoni1gmail.com



RESUMEN

Cuando Valle-Inclán publicó *Los cuernos de don Friolera*, pieza teatral donde se halla la teoría y la praxis del esperpento y donde se satiriza a los militares a partir de su concepto del honor, España atravesaba una aguda crisis social y política. La puesta en escena de 1982 en Buenos Aires tuvo lugar también en medio de una grave crisis luego de la guerra de las Malvinas, que apuró el fin de la dictadura cívico-militar en la Argentina. En este artículo se realizan algunas consideraciones sobre el texto y luego se aborda la puesta en escena mencionada, a través de testimonios de la prensa diaria que ayudan a entender la recepción que tuvo en el público, publicaciones del Teatro Municipal General San Martín de aquella época y la mirada actual de dos de los actores, que fueron entrevistados para este número de *Cuadrante*.

Palabras clave: *Los cuernos de don Friolera* - esperpento - militares - dictadura

ABSTRACT

When Valle- Inclan published *Los cuernos de don Friolera* (*Mr Punch the Cuckold*), a play where we find the theory and praxis of *esperpento* and where the military concept of honor is satirized, Spain was going through an acute social and political crisis. The 1982 staging of the play in Buenos Aires took also place in the context of a serious crisis after the Malvinas war, which hastened the end of the civil-military dictatorship in Argentina. In this article we make some considerations on the text, and then we review some issues related to the staging, through testimonies of the daily press, the magazine of the Teatro Municipal General San Martin and testimonies of two of the actors, who were recently interviewed for this issue of *Cuadrante*.

Keywords: *Los cuernos de don Friolera* - *Mr Punch the Cuckold* - esperpento - military - dictatorship

RESUMO

Cando Valle-Inclán publicou *Los cuernos de don Friolera*, peza teatral que expón a teoría e a práctica do esperpento, e na que se satiriza aos militares a través da idea da honra, España atravesaba unha fonda crise social e política. A estrea arxentina de 1982 en Bos Aires ocorriu tamén no contexto dunha grave crise log da guerra das Malvinas, que apurou o fin da ditadura cívico militar. Neste artigo realízanse varias consideracións sobre o texto e a súa posta en escea, a través de testemuñas da prensa, que axudan a entender a súa recepción polo público, de publicacións do Teatro Municipal General San Martín e de da mirada actual de dous dos actores, entrevistados para este número de *Cuadrante*.

Palabras chave: *Los cuernos de don Friolera* - esperpento - militares - dictadura



Cuadrante. Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos, nº 31, decembro 2015.

Rodolfo Cardona, *Historia de los estrenos y recepción de las obras de teatro de Valle-Inclán (1912-1974). Parte II.* Pp 44-115.

DRec: 15/01/15
DAcep: 22/01/15

ABSTRACT on page 115
RESUMO na páxina 115
RESUMEN en página 115



Historia de los estrenos y recepción de las obras de teatro de Valle-Inclán (1912-1974)

Parte II

Rodolfo Cardona
Catedrático emérito de la Universidad de Boston

La enamorada del Rey

Estreno y otras presentaciones

Aunque escrita en 1920, *La enamorada del Rey* no llegó a estrenarse hasta muchísimo más tarde. De acuerdo con la crónica de *El espectador y la crítica*, la obra recibió su primera representación cuando la compañía del "María Guerrero" la presentó, junto a *La Cabeza del Bautista* y *La rosa de papel*, el 19 de enero de 1967. Tenemos noticia, sin embargo, aunque carecemos de detalles y de la fecha exacta, de que la obra se estrenó en Barcelona en el año 1959, montada por la Compañía del Teatro Popular de Barcelona.

Además, el 24 de febrero de 1960, el "Teatro Español Universitario de Barcelona" representó, en el Teatro del Ridotto de Venecia, la *Farsa de la enamorada del rey*. El T.E.U., dirigido por José María Loperena, participó así en el primer Festival de teatro en prosa, organizado por la Bienal de dicha ciudad. María Dolores Díaz hizo el papel de *La enamorada*, y Roberto Martín el de Maese Lotario.

El "estreno" en Madrid se hizo bajo la dirección de José Luis Alonso, quien, a nuestro buen saber y entender, fue quien primero dio con la excelente idea de hacer leer las acotaciones, incorporándolas así, al estilo del teatro épico, a la representación. Los intérpretes de los papeles principales fueron: Margarita García Ortega, la Ventera; Julia Trujillo, Mari-Justina; Ana María Ventura, Altisidora; Florinda Chico, la Dama del Manto; Alfonso del Real, el Rey; Manuel Gallardo, Maese Lotario; Joaquín Molina, Don Bartolo; y Alfredo Cembreros, El Caballero de Seingalt.

La obra tuvo un gran éxito. La crítica, como suele suceder, acentuó aspectos que desvirtúan el verdadero logro de esta farsa. *Arriba*, por ejemplo, dice que la obra "constituye una de las grandes andanadas que Valle lanzó contra la monarquía borbónica". Pero es preferible ir, como siempre, a *Primer acto*, donde la crítica se concentra en el montaje que es, desde luego, lo que nos interesa: "El montaje de *La enamorada del rey* me parece un acierto casi total. Sería cicatero regatear a Alonso los elogios que merece por su excepcional mezcla de gracia aérea y acidez incisiva, de profunda humanidad y de desagrado satírico que caracterizan su magnífico trabajo".

Podemos sacar muy poco provecho del resto de la crítica que se publicó a raíz de esta puesta en escena del año 67.

Por resultar el espectáculo demasiado largo al juntar, como se hizo en 1967, *La enamorada* con *La cabeza del Bautista* y *La rosa de papel*. La reposición que se hizo al año siguiente, del 15 al 21 de abril de 1968, consistió únicamente en *La enamorada* y *La rosa*. Con pequeñísimos cambios en papeles menores, el reparto fue esencialmente el mismo que se utilizó para el "estreno". José Morales sirvió de Narrador, es decir, fue el intérprete de las acotaciones. "Si de algo estoy satisfecho", ha declarado José Luis Alonso, "es de haber conservado para el espectador, en *La enamorada del Rey* y en *La rosa de papel*, las acotaciones". Es interesante también lo que dice Alonso sobre los decorados:

> En cuanto a los decorados..., mis necesidades escénicas, mis sugerencias, han sido supervisadas y realizadas por Vicente Sáiz de la Peña. Juzgo que un decorado completo en una obra de Valle, sea cual sea el sello que se le imprima, es una redundancia, molestaría al texto, se enredaría con sus palabras que ya son brochazos, con sus locuciones que estallan constantemente, deslumbrantes de color. A Valle le basta un "ámbito", unos elementos y luego luces, sombras, contrastes.

Refiriéndose a las acotaciones, comenta Alonso: "Don Ramón convierte esa necesidad funcional de todo autor dramático en unos bellísimos sorprendentes retazos, a veces más punzantes que el mismo diálogo. ¿Cómo perderlos?"

Las únicas otras noticias que tenemos sobre puestas en escena más recientes de esta obra son escasas. El grupo "Universitas" de Cádiz la presentó el año 1969,



La enamorada del rey, por José Luis Alonso, Madrid 1967. Foto: Gyenes. Archivo Cardona, cortesía de ADE.





La enamorada del rey, por José Luis Alonso, Madrid 1967. Foto: Gyenes. Archivo Cardona, cortesía de ADE.

el mismo año en que la Compañía del "María Guerrero" viajó a Buenos Aires donde presentó *La enamorada* y *La rosa* en el Teatro "Cervantes" de Buenos Aires el 3 de mayo de 1969.

Ligazón
Publicación, estreno y otras representaciones

Ligazón apareció por primera vez en el N. 24 (Año l) de *La Novela Mundial*, con ilustraciones de Rivera. El librito está fechado en Madrid a 26 de agosto de 1926 y contiene, además *Tragedia de ensueño* y *Comedia de ensueño*. La diferencia principal entre la versión original y la que apareció en el *Retablo*, el 10 de octubre de 1927, es que en la primera, de seguro por equivocación, se puso escena primera, como si la obrita estuviese, efectivamente, dividida en escenas. El error se corrigió en *Retablo*.

La obra tuvo su estreno en "El Mirlo Blanco," el teatrito que doña Carmen Monné de Baroja había fundado en colaboración con don Pío y don Ricardo. Fue el 8 de mayo de 1926. José Gordón afirma que en ese teatrito se estrenaron también *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista*, pero no hemos encontrado confirmación de esto. Julio Caro Baraja menciona que en "El Mirlo Blanco" se pusieron *Los cuernos de don Friolera* y se estrenó *Ligazón*, de Valle-Inclán.... No recuerdo que don Ramón actuara en ninguna de sus obras citadas, ni en otras. Sí me acuerdo, en cambio, de Francisco Vighi haciendo el bululú con Rivas Cherif, el cual, cuando imitaba la voz de la mujer de "Don Friolera", sacaba, con risa y escándalo, la de una escritora conocida, hermana de otra más conocida aún. En *Ligazón* actuaron Josefina Blanco, es decir, la mujer de Valle y Ela Palencia, haciendo de comadres, más o menos hechiceras, y Carmen Juan, de moza popular. Muy bien las tres y con una decoración hermosa de mi tío Ricardo ("Recuerdos", *Revista de Occidente*, "Homenaje a Valle-Inclán", números 44 y 45, noviembre-diciembre de 1966, p. 310).

Francisco Madrid cita a Ricardo Baroja, quien nos da más detalles: "En mi casa se estrenó una obra suya: *Ligazón*. La representaron su mujer, Carmen Juan de Benito, Luis G. Bilbao, Isabel Palencia y Cipriano Rivas Cheriff. Por cierto que, vea usted la cosa: tenía tal miedo a los estrenos, que, aun siendo una representación para amigos, no vino... " (p. 309).

El 15 de julio de 1960, la Compañía de alumnos del Conservatorio de París, bajo la dirección de Josita Hernán, presentó *Ligazón* en el "Teatro Español". En 1969 se presentó la obra dos veces: una por el grupo "La carátula" de Elche, y en el festival "Teatro Moderno" en Ponferrada.

Al año siguiente el "Circulo de la amistad" de Córdoba presentó *Ligazón* y se puso también durante la tercera semana de teatro joven en A Coruña.

La "Compañia Dramática Española," dirigida por José Osuna, presentó *Ligazón* durante la temporada 1969-70 con decorados y ambientación de Francisco Nieva y música de M. Moreno Buendía.

La España Cultural del 1 de enero de 1975 anuncia la gira por Europa de la compañía "Pequeño Teatro," que dirige Antonio Guirau Sena. La gira fue patrocinada por la Dirección General de Relaciones Culturales. "Pequeño Teatro" incluyó en su repertorio textos de Valle-Inclán y de Azorín, bajo el título de *Ligazón de lo invisible*. De Valle-Inclán figuraron una selección antológica de su autobiografía: *Los cuernos de don Friolera*, *Luces de Bohemia*, *Ligazón* y Soneto de Rubén Darío. No tenemos detalles de cómo se arregló la presentación ni de si el texto de *Ligazón* fue montado íntegramente. He visto alguna referencia, sin detalles, de la representación en Francia de esta obra en el año 1969 y, otra vez, en el año 1970.

En el extranjero:

El 5, 6 y 7 de junio se presentó *Ligazón*, en la Sala del "Nuevo Teatro" de Buenos Aires. Según menciona José Estruch en la entrevista tantas veces citada, él en colaboración con Fontana hicieron un espectáculo del que formaba parte *Ligazón*. Por desgracia no nos da más detalles.

La Reina Castiza
Estreno

El estreno de la obra se realizó nueve años después de la publicación en forma de libro y once después de su aparición en los números 3, 4 y 5 de *La Pluma* (correspondientes a agosto, septiembre y octubre del año 1920), a finales de mayo de 1931 en el Teatro Muñoz Seca. La interpretación estuvo a cargo de la Compañía de Irene López Heredia.

En la reseña que publicó Enrique Díez Canedo en *El Sol* el de julio de 1931 cita el comentario que había hecho nueve años antes, al reseñar el libro, en el que destacaba la esencial teatralidad de la farsa. Es interesante citar el párrafo, ya que ilumina las distinciones que en esa época se hicieron sobre las diversas obras de teatro de Valle-Inclán:

> No creemos que se pueda juzgar cabalmente del libro si se pierde de vista su constante posibilidad escénica. Con ella ha de contar siempre el escritor dramático; ha

de hacerla evidente en la lectura. Y la *Farsa y licencia de la Reina Castiza* es, ante todo, teatro. Las comedias bárbaras de Valle-Inclán, *Águila de blasón* y *Romance de lobos* (hoy habría que añadir *Cara de plata*), son, sin duda, representables; pero no sin alguna adaptación previa, en nuestro modo de sentir, como ocurre en Galdós con *El abuelo* y *Realidad*, como ocurriría con *La Dorotea* o *La Celestina*. En todas esas obras, si el procedimiento es dramático, la intención es novelesca. En *La Reina Castiza*, procedimiento e intención caen dentro de lo dramático.

Más tarde añade Díez Canedo la siguiente observación de gran interés, pues explica por qué la obra teatral última de Valle-Inclán se va remozando de día en día:

Desde 1922 hasta hoy las circunstancias han variado tanto que, al surgir en un tablado *La Reina Castiza* ya es sombra del todo la realidad lejana en que se inspira. A las alusiones propias del asunto añade hoy el espectador otras, acumuladas a su sentido por los acontecimientos de estos años últimos; que así es la obra de arte, constantemente enriquecida por las aportaciones del tiempo.

En cuanto a la representación y a la actuación de los diversos actores que intervinieron, el crítico teatral de *El Sol* tuvo lo siguiente que decir:

Irene López Heredia merece todos los plácemes por su incorporación de esta farsa a la escena viva. El tono y el movimiento, que rompen la ñoñería habitual con ráfagas de sátira, palpitantes, sí, de energía, pero a la vez de buen humor, han encontrado en ella y en sus actores una interpretación que se aproxima en todo lo posible a lo perfecto.

Su encarnación de la protagonista, presente en toda la obra, aunque no salga a escena durante un acto entero, da al tipo, si no su apariencia carnal, esa alegría sensual y despreocupada que es su clave. Y en cuanto a la apariencia carnal, lo fingido mejora a lo real cien veces.

Nicolás D. Perchicot, en la figura del real consorte, llega a estar sorprendente de gracia irónica; López Silva presta autoridad al imponente gran preboste; Manent, en el jaque, y San Juan, en el jorobeta; Marín, en el generalote, y Asquerino, en el sopón, así como las damas Pilar Arroyo, Adela Carbone, María Cuevas, Lis Abrines, buscan cada cual expresión justa. Representada sin concha, la farsa camina más suelta, aunque en ciertos enlaces se note alguna leve vacilación.

Es interesante el dato de que en 1931 se empezaba a experimentar la representación de obras sin el consabido soplón en su concha, práctica que por fin ha desaparecido. Díez Canedo continúa comentando el juego escénico y las decoraciones y figurines:

El juego escénico hace innecesarias las acotaciones en verso que en el ejemplar daban visualidad a la farsa. Las decoraciones y figurines de Bartolozzi acaban de completarla en su espíritu. Líneas y colores, estilizaciones y caricaturas, toda la plástica de la escena debe al gran artista su alcance, reconocido por el público, que acogió su presencia en el paleo escénico con recios aplausos.

Finalmente explica el crítico que el autor estuvo ausente: "Valle-Inclán no acudió al teatro. En el acto segundo, Asquerino leyó una carta en que el insigne escritor explicaba, con altas razones, su ausencia. Los aplausos la convirtieron en presencia, entusiastas y reiterados".

En las páginas del *ABC* del 18 de junio de 1931, es decir, unos pocos días después del estreno en Madrid de esta obra, apareció un "comentario teatral" con el título de *La Reina Castiza* en Francia. Se refiere no a la presentación en Francia de esta farsa, como el título podría sugerir, sino a los comentarios que su estreno en Madrid mereció la obra. Por su brevedad vale copiar entera la referencia: "Hay varios aspectos de la descripción de este montaje, la mención, por ejemplo de "el gesto del torero," el "representante eclesiástico," etc., que denotan el hecho de otras libertades que se tomó el director además de la confesada eliminación (equivocada según muestro buen saber y entender) de «Prólogo» y «Epílogo»."

Cara de Plata
Representación única

El estreno universal de *Cara de Plata* se verificó, al parecer, en Barcelona el 5 de febrero de 1968 en el "Teatro Moratín," dirigida por José María Loperena, decorados y figurines de Emilio Burgos y música del eminente compositor Xavier Montsaltvage. La presentó la compañía Julita Martínez-Francisco Piquer e intervinieron Ricardo Garrido, Enrique Vivo y María Dolores Gordón, en los papeles principales.

La misma puesta en escena se estrenó en Madrid, en el teatro Beatriz, el 27 de marzo de ese mismo año. En el reparto figuraron, entre otros, Eugenia Zúffoli, de Doña Jeromita; Paquita Ferrándiz, de Pichona; Silvia Tortosa, de Sabelita; Luis Prendes, de Montenegro; Vicente Parra en el papel titular; Ramón Durán,en el del Abad; y Luis Torner en el de Fuso Negro.

Aunque toda la crítica fue unánime en aplaudir el estreno de la obra, el gran debate crítico que se suscitó fue el que involuntariamente originó el profesor A. N. Zahareas al escribir en un ensayo sobre *Cara de plata*, distribuido con el programa de la presentación, que "el teatro español en general carece de modernidad y ha evidenciado un excesivo comercialismo, de conformidad con su naturalismo escénico y la acción con tesis obvias y finales.". Las palabras "en general" eran clave en la





Farsa y licencia de la Reina Castiza, por José Luis Alonso, Madrid 1931. Foto Alfonso. Archivo Cardona, cortesía de ADE.

frase de Zahareas, pero fueron ignoradas por los críticos, alguno de los cuales mencionó, a modo de contradicción, o, mejor dicho, en defensa del "atacado" teatro español, los montajes últimos de Tamayo, de Marsillach y de Alonso, sin darse cuenta de que estos constituían precisamente, la excepción que confirma la regla. En efecto, a pesar de algunos montajes excepcionales, de los cuales Loperena pudo haber aprendido mucho —pensamos particularmente, en este caso, en el de *Águila de Blasón*— el montaje de *Cara de Plata* fue un fracaso debido, principalmente, al problema apuntado por Zahareas, del cual ha adolecido durante muchísimos años el teatro español (pace Tamayo, Marsillach, Alonso y, más recientemente, Víctor García).

Creemos que José Monleón, sin haber intentado directamente vindicar a Zahareas, expresó muy claramente los problemas fundamentales con que tuvo que enfrentarse Loperena al montar *Cara de Plata*. Me refiero a su artículo en *Primer acto* que tituló, significativamente, "*Cara de Plata*, o nuestra impotencia":

> *Cara de Plata* es una obra instalada, en muchos aspectos, en ese terreno límite del que ahora se habla tantas veces. Un terreno que, escénicamente, no hemos solido pisar. (...) Don Ramón (...) al rechazar una sociedad (la española) ha rechazado su teatro y, por tanto, las formas convencionales de ese teatro. Al lenguaje coloquial e ingenioso ha opuesto el trallazo de la violencia verbal. (...) a las "unidades" más o menos rigurosas, la acción múltiple, el conflicto dentro del conflicto, el multiprotagonismo. Al naturalismo decorativo, la exigencia expresionista. A la caracterización sicológica (...) el manchón significativo y contundente. Al intérprete que dice, el intérprete que necesita de todos sus medios de expresión. A la continuidad, la interrupción y el punto y aparte (...) ¿Y cómo vamos a realizarlas (las características necesarias para la realización en el escenario) de pronto? El teatro, como hecho escénico, es la expresión de una cultura social y el resultado de una técnica.
>
> Abordado el primer punto, nos encontraríamos metidos en *una sociedad que ha eludido siempre el teatro límite* y que prefiere no ser sorprendida o rebasada por la escena. Abordado el segundo, con *una técnica creada para expresar un teatro verbal y domesticado*. ¡Cómo, entonces, hacer a don Ramón? (Énfasis nuestro).

Luego pasa a referirse al estreno de *Cara de Plata* en el "Beatriz, teatro destartalado, de dotación escasa." La obra es una de esas que remite a muchas técnicas modernas de las que se utilizan hoy día en el mejor teatro de occidente: estructuración épica, como en Brecht; utilización del "absurdo", como en Beckett; "teatro de la crueldad", como en Artaud. "A través de Valle podemos encontrar todo el teatro moderno. ¡Cómo hacer ese teatro en España, con elementos técnicos y una tradición que hasta hace poco apuntaba a otros horizontes?" Esta es la pregunta que se hace Monleón en 1968 al confrontarse con el montaje de Loperena sobre el cual observa:

> Se ha metido (Loperena) de lleno en la obra y se ha empeñado en mostrar todas sus dimensiones. Lo que ocurre es que no ha sabido o no ha podido hacerlo. Lo que ocurre es que esas bajadas de telón, en función de unos decorados naturalistas y nada expresivos, más que "distanciar" enfriaban y cortaban el ritmo. Y lo mismo habría que decir de otras decisiones, entre las que es forzoso citar la limitación manifiesta de algunos intérpretes, en especial de Vicente Parra, cuya buena intención no le salva del sostenido envaramiento. Otros, como Luis Prendes, apuntaban lo que podía ser un camino del personaje. Pero, a fin de cuentas, en el teatro no caben salvaciones individuales: o se crea una tensión colectiva, un contacto entre los actores, o no. Y en *Cara de Plata* no existe (El artículo completo está reproducido en las páginas 122 a 125 del libro *El teatro del 98...*, ya citado.)

La única otra puesta en escena de esta obra —o parte de ella— es la que el director argentino Augusto Fernandes montó en el Schauspiel Frankfurt el 29 de marzo de 1974, bajo el título de *Barbarische Komödie*, un espectáculo de tres o más horas en el que presentó, en una unidad dramática, la trilogía completa. En la fotografía reproducida en la primera parte de este trabajo (*Cuadrante* 30, pp. 35-36), de la última escena de *Cara de Plata*, podemos apreciar el polo opuesto que representa este montaje, comparado con el de Loperena.

Cara de Plata, por José María Loperena, Madrid 1967. Archivo Cardona, cortesía de ADE.



La rosa de papel
Varios montajes

Si hemos de creer lo que escribió José Luis Alonso en el programa de su puesta en escena de *La rosa de papel* (conjuntamente con *La enamorada del rey* en 1968), "jamás fue ofrecida en Madrid, a la consideración del gran público. Solo se ha presentado ante círculos minoritarios".

La primera noticia de una puesta en escena de *La rosa de papel* data del 3 de marzo de 1964, fecha en que el Teatro Nacional Universitario la presentó en el teatro "Infanta Beatriz" bajo la dirección de Vicente Amadeo Ruiz, con motivo del "Festival del Teatro del Siglo XX." En esta ocasión se presentaron tres de las piezas del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*: *La rosa de papel*, *La cabeza del'Bautista*, y *Sacrilegio*."[1]

Dos años más tarde, en octubre de 1966, la Compañía Nacional del Teatro María Guerrero de Madrid estrenó en el teatro "Romea" de Barcelona, *La rosa de papel*. José Luis Alonso estuvo a cargo del montaje, que combinó con una obra de Benavente. *La rosa de papel* fue acogida con bravos y ovaciones unánimes. "Después de esto", escribió María Luz Morales, "Don Jacinto lleva las de perder con sus *Malechores del bien*." Esta misma puesta en escena se llevó de gira por las provincias de España y obtuvo treinta y siete representaciones en ciudades grandes y chicas.

El 19 de enero de 1967 José Luis Alonso decidió presentar un amplio espectáculo Valle-Inclán al público madrileño en el "Teatro María Gue-

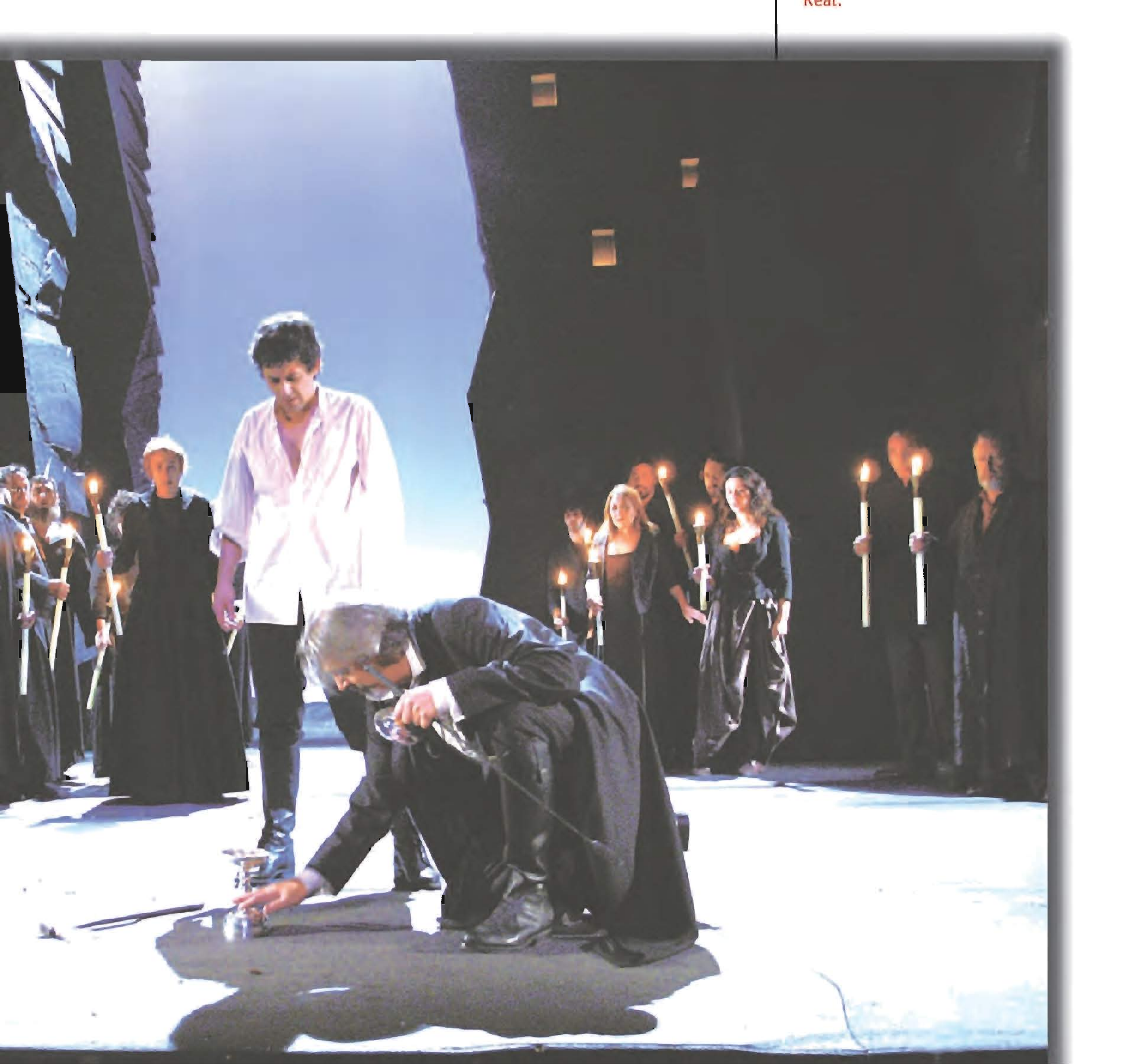


[1] He encontrado la noticia de que el VIII Certamen Nacional de Teatro Universitario de 1964 en el T.E.U. de la E.T.S. de Ingenieros Navales, presentó el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, bajo la dirección de Baldomero Lozano. Sospechamos que no se trata de todo el *Retablo* sino de algunas de las piezas cortas entre las cuales pudo haber sido incluida *La rosa de papel*.

rrero". Para esta ocasión escogió *La cabeza del Bautista*, *La enamorada del rey* y *La rosa de papel*, que presentó en ese orden. Decoraciones y vestuario estuvieren a cargo de Vicente Sáiz de la Peña.

El mismo año, del 6 al 13 de agosto, la misma compañía presentó las tres obras en los Festivales del Parque de la Ciudadela y de Montjuïc en Barcelona, como "Homenaje a Valle-Inclán."

El 14 de abril de 1968, en el "Teatro Nacional María Guerrero," hubo una reposición de la puesta en escena de Alonso de *La rosa de papel*, esta vez acompañada solamente de *La enamorada del rey*. *La cabeza del Bautista* fue eliminada del espectáculo por ser este demasiado largo, según se explicó entonces. La razón parece más bien haber sido que la crítica no recibió muy bien *La cabeza...*, como se verá. El orden



Cara de Plata, por Ramón Simó, Centro Dramático Nacional, 2004. Cortesía de ADE. Foto: Javier del Real.

de la presentación se alteró y esta vez se empezó con *La rosa...* y se terminó con *La enamorada...*, dando también así gusto al público, que gustó más de la farsa. Para esta ocasión se utilizaron los mismos decorados de Sáiz de la Peña y, al parecer, los mismos actores que se habían utilizado en 1967, a saber: la encamada, Julia Trujillo; Simeón Julepe, Antonio Ferrandiz; y Margarita-García Ortega y Ana María Ventura de "narradoras," es decir, a cargo de declamar las acotaciones.

De la crítica periodística del montaje de 1967 —escencialmente el mismo que se repuso en 1968, suponemos— solo vale la pena citar a dos críticos, Ángel Fernández Santos y José Monleón, ambos de *Primer acto*.

Fernández Santos opinaba que el montaje de *La rosa...* fue muy superior al de *La cabeza del Bautista*. Sobre el montaje de *La rosa...* opinó que fue "culto, libresco, con homenajes a Solana y tal vez a otros grandes de nuestro humor negro." Y añade:

> La escena final no llega a donde tiene que llegar. ¡Que no la permitiría la censura? Muy bien: Valle tiene otras obras cortas; se la sustituye. También está truncada por medio: falla el actor Ferrandis, que no logra ese tono ritual propio, ese acompañamiento corporal peculiar que exige la misma peculiaridad del texto. No obstante hay momentos espléndi-



La rosa de papel, parte del espectáculo *Retablo Valle-Inclán*, por Teatre del Repartidor, L'Hospitalet 2007.

dos de montaje y en ellos aparece de lleno la sombría grandeza de esta pequeña obra.

Monleón es más positivo y más explícito en su crítica:

> La luz juega un decisivo papel expresivo. La escena resulta alucinante y real, justamente porque Valle incluye en su concepto de la "realidad" un tipo de vivencias que no han sido, contra lo que es costumbre, lavadas y hermoseadas antes de llevarlas al escenario. Diríamos que si el "seudo-naturalismo" habitual suprime todo lo desagradable, Valle ni siquiera se conforma con el documento completo de los hechos, sino que los amplía, los profundiza, los impone, en la medida que los lleva hasta su situación límite, hasta sus máximas posibilidades potenciales. El trabajo de José Luis Alonso fue casi impecable. Quizá no debió sostener todas las acotaciones, que, en algún caso, son puramente funcionales y añaden poco a la acción.

En cuanto a la labor de los actores, Monleón nota la misma deficiencia que apuntaba Fernández Santos, solo que nos ofrece una explicación y, al final, una excusa:

> La labor de los actores de *La rosa de papel* es, sin duda, lo más discutible. Entre nuestro teatro cotidiano y esta transrealidad valleinclanesca hay tal distancia que quizá no fuese justo hacer una crítica. Porque si Valle y su "esperpento" tienen algo que ver con el sainete grotesco desde una perspectiva histórico literaria, lo cierto es que, a niveles de expresión escénica, la distancia es enorme y cualquier alusión al "naturalismo" -y, por tanto, al melodrama- es mortal para el actor. Y ¿cómo improvisar, de pronto, otro modo de interpretar? (Reproducido en *El teatro del 98...*, pp. 120-121).

Yo vi la reposición en 1968 y es evidente que esta crítica tuvo mucho efecto en el director y los actores, porque muchos de los defectos apuntados por Monleón fueron, si no evitados completamente, notablemente trabajados hasta producir un efecto mucho más satisfactorio desde la concepción valleinclaniana del teatro.

De 1964 a esta parte, *La rosa de papel* se ha convertido en una de las obras más populares de Don Ramón y continúa presentándose en España y el extranjero. He visto, por ejemplo, una noticia, sin detalles y sin fecha, de una puesta en escena en el Perú. En España la presentó el grupo "Valle-Inclán" de Ourense el verano de 1969, bajo la dirección de Segundo Alvarado. Ese mismo año se representó en Cádiz en un montaje del grupo "Universitas". En 1970 el "Teatro Popular de Pontevedra" presentó *La rosa de papel*.

El éxito más notable que ha alcanzado esta obra, hasta el momento, fue el haber sido presentada por la CBS, segunda cadena de televisión, a color, en el prestigioso programa *Camera 3*. Por sugerencia del profesor A.N. Zahareas, entonces profesor de la Universidad de Nueva York, el director de dicho programa, Mr. Brockway, se dejó prendar por la magia de esta obra y la hizo representar,

en español, con comentarios en inglés por Zahareas. La puesta en escena estuvo a cargo del grupo neoyorkino "Teatro esta noche". Es indudable que esta presentación, que emanó de Nueva York y que se transmitió a todo el país, ha constituido, hasta ahora, el público más amplio de que ha gozado ninguna obra de Valle-Inclán, incluyendo la transmisión por Televisión Española de *Águila de blasón*. En el ABC del 14 de abril de 1971 hay un artículo titulado "*Rosa de Papel* en la televisión norteamericana."

El mismo grupo "Esta noche teatro", bajo la dirección del director argentino Delfor Peralta, presentó en diversas universidades de los Estados Unidos *La cabeza del Bautista* y *La rosa de papel*, durante el otoño de 1971.

Más recientemente, el "Teatro hispano" de INTAR (International Arts Relations, Inc.) presentó en español un "Espectáculo Valle-Inclán" bajo la dirección de Juan Guerra. En un local de la Calle 53 (oeste) de Nueva York, se presentaron, del 9 de noviembre al 15 de diciembre de 1974 y del 10 de enero al 2 de febrero de 1975, *La rosa de papel* y el esperpento de *Las galas del difunto*.

Alberto Castilla montó *La rosa de papel* con un grupo de estudiantes del colegio Mount Holyoke de Massachusetts el año 1978.

La cabeza del Bautista
Publicación, estreno y otras presentaciones

La rosa de papel y *La cabeza del Bautista* se publicaron, con el subtítulo de "novelas macabras," en el N. 141. Año IV, de *La Novela Semanal*, el 22 de marzo de 1924. Valle-Inclán hizo bastantes cambios en el texto al pasar *La rosa...* al *Retablo*. Los cambios son estilísticos y no alteran en nada la acción. No notamos ningún cambio al cotejar el texto de *La cabeza...*

El estreno de *La cabeza del Bautista* se verificó el 17 de octubre de 1924. La compañía de Enrique López Alarcón la presentó junto con *Cuento de abril* en el "Teatro El Centro." Rubia Barcia señala que esta representación coincidió con las que de su "Teatro dei Piccoli" presentó en la Zarzuela Vittorio Podreca.[2]

Rubia Barcia indica también que el 20 de marzo del año 25 don Ramón fue a Barcelona para asistir al estreno en esa ciudad de *La cabeza del Bautista* que presentaba la compañía de Mimi Aguglia. Si hemos de

[2] Evelio Echeverría publicó recientemente en *Hispanic Review*, volumen 43, N. 3, 1975, un artículo titulado "El Esperpento y el teatro de Marionetas italiano", en el que reproduce una declaración que Valle-Inclán hizo cuando visitó México en 1921, en la que explica la importancia del teatro de marionetas en sus nuevas obras. Veamos el texto de la entrevista:

> -¿Y de teatro?
>
> -Estoy haciendo algo nuevo distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo nuevo que he creado y que titulo "Esperpento". Este teatro no es representable por actores, sino por muñecos, a la manera del teatro "Di Piccoli" (sic) en Italia. De este género he publicado *Luces de Bohemia*, que apareció en la revista *España* y *Los cuernos*

creer a don Ramón, él no vio ninguna de las dos representaciones. En una entrevista que le hizo Federico Navas en 1928, al mencionarle este a Valle-Inclán que recientemente se había estrenado alguna obra suya. Don Ramón le respondió: "-¡Ah! Sí. *La cabeza del Bautista*. Y tampoco me acordaba... Como que no concurrí a su estreno. Estimando lo que estimo a la meritísima actriz italiana Mimi Aguglia, que la representó" (Reproducido por J. Esteban, *op. cit*, p. 312).

José Gordón al escribir sobre "Teatros íntimos," menciona el que Don Pío Baraja bautizó con el nombre de "El mirlo blanco" y declara que en él "estrenó don Ramón del Valle-Inclán los autos para siluetas, *Ligazón*, *Rosa de papel* y *La cabeza del Bautista*" (p. 26). Sin embargo, no hemos podido comprobar sino la de *Ligazón* de la que se dará cuenta a su debido tiempo.

Es posible que Rivas Cherif hiciera una reposición de *La cabeza...* en su pequeño teatro "El Caracol," para el cual trabajó Mimi Aguglia, pero no tenemos datos exactos.

Hasta el año 1961 no volvemos a encontrar informes sobre puestas en escena de esta obra. Para ese año, los TEU de Cataluña y Baleares (de Ciencias Económicas) la presentaron en "El Gran Teatro del Liceo" de Barcelona.

Ya hemos dado la noticia de que el 3 de marzo de 1964 se presentaron en el teatro "Infanta Beatriz" de Madrid, *La rosa...*, *Sacrilegio* y *La cabeza...*, bajo la dirección de Vicente Amadeo Ruiz.

Ese mismo año el TEU de Granada, dirigido por José Luis Navarro Montoro, presentó *Sacrilegio* y *La cabeza...*

El martes 30 de abril de 1967, el grupo independiente "29" de Zaragoza, presentó *La cabeza del Bautista* y *La rosa de papel* en el Centro Mercantil. I.A., dirigida y con decorados de Pedro Avellaneda y con música de Salvador Asensio.

La primera presentación oficial, después de la guerra, se hizo en el "Teatro María Guerrero" el 19 de enero de 1967, bajo la dirección de J. Luis Alonso (conjuntamente con *La rosa de papel* y *La enamorada del rey*). Los papeles principales estuvieron a cargo

de don Friolera, que se publicó en *La Pluma*. Esta modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma. ¿Imagina Ud. a un marido que riñera con su mujer, diciéndole parlamentos por el estilo de los del teatro de Echegaray? Porque hay que apropiar la literatura a ellos. ¿Supone Ud. esa escena? Pues bien para ellos sería una escena dolorosa acaso brutal... Para el espectador una sencilla farsa grotesca. Esto es algo que no existe en la literatura española. Solo Cervantes vislumbró un poco de esto. Porque en el *Quijote* lo vemos continuamente. Don Quijote no reacciona nunca como un hombre, sino como un muñeco: por esto provoca la hilaridad de los demás, aún cuando él esté en momento de pena. En las figuras de Goya hay también rasgos del que observa el lado tragicómico.

La entrevista, hecha por Velázquez Bringas, fue originalmente publicada en *El Heraldo de México* y más tarde reproducida en el *Repertorio Americano*, III, N. 13, de 28 de noviembre de 1921, en la página 171, de donde el Sr. Echeverría la ha tomado. Agradezco estos datos al colega, profesor Allen Phillips.

Creo que lo importante aquí no es la posible influencia del teatro italiano de Marionetas sino más bien la nueva concepción de Valle-Inclán de cosificar al hombre y convertirlo en un títere. Interesante también, para clarificar un texto de *Los cuernos...*, es la declaración que hace sobre Cervantes y Don Quijote. Recuérdese que Don Estrafalario, en el "Epílogo", contesta a la pregunta de don Manolito, "¿Cree usted que no ha servido de nada Don Quijote?", con la categórica aseveración, "Ni don Quijote ni las guerras coloniales". Efectivamente, Valle-Inclán creía firmemente que él fue el único autor español que comprendió la lección de Cervantes y la incorporó en el nuevo género que él bautizó con el nombre de "esperpento".

de Florinda Chico, La Pepona; Antonio Ferrándiz, Don Igi; y Manuel Gallardo, El Jándalo. Ya hemos dado noticia de las diversas presentaciones de estas tres obras durante este año en diversas localidades de España. Cuando se repuso este espectáculo de Valle-Inclán el año 1968, se eliminó *La cabeza...* por haber sido el montaje menos afortunado de los tres. Veamos la crítica.

Ángel Fernández Santos, al escribir, en el ya citado artículo, sobre las tres piezas de Valle-Inclán que Alonso presentó en 1967, menciona que "José Luis Alonso nos ha dado en el María Guerrero todo un curso de las tres diversas maneras posibles de interpretar y montar a nuestro autor: mal, bien y muy bien. *La cabeza del Bautista* tiene un montaje pobre, desganado y roto en medio, en el actor clave: la mujer. Todo naturalista, semirrural" (p. 62).

Aunque la crítica de Monleón no hace referencia específica al montaje de Alonso, citamos la siguiente frase por hacer en ella una interesante observación sobre esta interesantísima obra: "Valle resume la historia en unos pocos minutos, y de esta escena se infiere todo lo demás; de aquel cuarto de hora sacamos nosotros, los espectadores, un drama tenebroso, largo, complejo. Es decir, justamente lo contrario de lo que se hace en el teatro al uso, que sugiere poco o nada y gasta su tiempo y el nuestro en perfilar y hacer verosímil la anécdota" (en El Teatro del 98... p. 119.)

El grupo que ya hemos mencionado, "Esta noche teatro," bajo la dirección de Delfor Peralta, presentó, en el otoño de 1971, un espectáculo Valle-Inclán que consistió en montajes de *La cabeza del Bautista* y *La rosa de papel*. El grupo viajó por diversas universidades norteamericanas con mucho éxito. La puesta en escena de *La cabeza...* adoleció, para mí, de demasiada actuación gestual. El montaje, pues, fue todo lo contrario del naturalista de Alonso y pecó, en este caso, por su celo en incorporar modalidades de actuación que entraron en España por influjo del teatro de la crueldad y las técnicas, casi rituales, de Grotovski. Como experimento resultó interesante, pero fue, de todos modos, un experimento fallido. El montaje que hicieron de *La rosa de papel* fue muy superior, como resultó también con los respectivos montajes de José Luis Alonso. Es posible, pues, que esta obra, en apariencia tan sencilla, sea una de las más difíciles de interpretar satisfactoriamente.

Debo recordar también que en la entrevista que *Primer acto* le hizo al director José Estruch, este mencionó que Fontana montó en Montevideo *La cabeza del Bautista*. No nos da más detalles.

Divinas palabras

Estreno y múltiples puestas en escena

Tuvo que esperar trece años para su estreno esta, una de las verdaderas obras maestras del teatro contemporáneo. El 16 de noviembre de 1933 Margarita Xirgú estrenó *Divinas palabras* en el "Teatro Español". Enrique Borrás hizo el papel del sacristán Pedro Gailo; Pedro Lépez Lagar el de Lucero, alias Compadre Miau; Enrique Guitart el de Miguelin el Padronés; Laura Bové el de Simoniña; Amalia Sánchez Aviño hizo el dobe papel de las hermanas Juana la Reina y Marica del Reino; Pilar Muñoz el de la Tatula; Fernando Porredón el de Laureano; y la Xirgú el de Mari Gaila.

Veintiocho años largos y un día tuvieron que transcurrir antes de que fuese posible efectuar una reposición de esta obra en los teatros de España. Cuando José Tamayo la llevó a escena en el "Teatro Bellas Artes" el viernes 17 de noviembre de 1961, alcanzó el éxito clamoroso que le había faltado en su estreno del año 33.

Es de interés comparar la reacción crítica de estas dos presentaciones de *Divinas Palabras* para contrastar dos épocas separadas por este lapso de casi treinta años. En el periódico madrileño *La luz* el crítico Juan Chabás escribió la reseña del estreno, empezando con la siguiente declaración: "¡Gran fiesta ayer para el teatro nacional! Grande y extraordinaria, porque D. Ramón María del Valle-Inclán, que con sus "comedias bárbaras" y sus "esperpentos" es uno de nuestros dramaturgos más excelentes y originales... es aún, por culpa de nuestra angosta vida teatral, un maldito en los escenarios."





Arriba: Divinas palabras, Compañía M. Xirgú, 1933.
Abajo: Divinas palabras, José Tamayo, 1961.

Elogia la iniciativa de Cipriano Rivas Cherif a cuyo "inquieto espíritu de realizador audaz" y al "esfuerzo siempre vigilante e innovador de Margarita Xirgú" se debió el que el público español pudiera "ver y oír" esta insigne obra de D. Ramón. Menciona Chabás que esta, "como toda la obra teatral de Valle- Inclán, esté pensada y escrita con un sentimiento plástico de la escena y una intención poética del lenguaje y de la dinámica teatral." Después de discutir un poco su concepto del teatro de Valle-Inclán, el crítico pasa a dar su opinión sobre la puesta en escena: "Ya hemos alabado la intención y la decisión. ¿Correspondió la realización a la altura del propósito? Margarita Xirgú puso todo su talento para lograr la mejor encarnación de su papel de endemoniada rijosa. Acaso con su ternura femenina ahogó alguna necesaria violencia de poseída. Pero ella fue la más ilustre figura de la fiesta de ayer."

Es importantísimo lo que añade, pues esta observación confirma nuestra creencia de que no había actores ni medios en la España de la preguerra, capaces de hacer honor a un teatro



Divinas palabras, por Edward Nuitkiewicz. Teatro El Bardo, Buenos Aires 2009.

tan innovador como el de Valle-Inclán a pesar de ser un teatro tan afincado, como apuntaba Chabás, "en la mejor tradición de nuestro teatro" (Tradición, sin embargo, que muere a fines del XVII con el drama de Calderón):

> En todos los demás [actores] veíase la falta de costumbre para realizar un teatro que con tan excedidos méritos sale de los límites de nuestra habitual literatura dramática. En su conjunto, la dirección de comparsas y masas, bastante superior a la que suele verse en nuestros escenarios; *pero todavía puede lograrse*, a pesar de tantas y tantas dificultades materiales, *más dinamicidad, más pintoresco y musical barullo* (...). Los figurines todos muy acertados de color y de línea. Los decorados, algunos felices; otros, no tan afortunados. Pitti Bartolozzi y Castelao hubiesen podido lograr un acierto más uniforme.

Y, al final, añade lo siguiente que nos muestra que el éxito objetivo fue más bien "de crítica" que de público:

> La obra de Valle-Inclán no gustó al público. Le aplaudió sin gran entusiasmo, y no faltaron protestas irreverentes. *Nuestro público, mal acostumbrado, no puede ya, de pronto, gustar una obra que tiene raíces líricas hondas en nuestra tradición popular y en nuestra mejor literatura dramática. A eso se ha llegado con la afortunada gestión de nuestros empresarios al uso* (*La voz*, 17 de noviembre de 1933, sección "Teatros, Cines y Conciertos." Énfasis mío).

Las últimas dos frases indican claramente el decaimiento que había sufrido el gusto del público español, antaño tan bien dispuesto a gozar de los obras nada fáciles de nuestros insignes dramaturgos de la edad de oro.

La reseña que escribió Domenec Guanse en *La Publicitat* de Barcelona, el 21 de junio de 1934, al día siguiente del estreno de *Divinas palabras* en la Ciudad Condal, es por el estilo de la de Chabás, solo que el crítico catalán hace mucho más hincapié en el aspecto grotesco de la obra. Después de dar un excelente resumen del argumento exclama: "Es grotesc. Es horrible. A moments revoltant. Però es bell. Una alenada d'antiga i d'eterna poesia ho satura tot." En general el crítico de *La Publicitat* es más elogioso para con los actores. De la actuación de la Xirgú nos dice que en su papel encontró uno de los personajes de pasiones desorbitadas, toda la grandeza, la gracia y la fuerza de su arte. Tiene momentos de una expresión de sensualidad, de embriaguez y de exaltación indescriptibles. Destaca también las actuaciones de Borrás, López Lagar, Guitart, Diosdado y Porredón.

La reposición en el "Bellas Artes", dirigida por José Tamayo con decorados y figurines de Emilio Burgos e ilustraciones musicales de Antón García Abril, un éxito clamoroso. Tamayo escogió *Divinas palabras* para la inauguración del "Bellas Artes", que se llevó a cabo con toda pompa. El programa destaca el hecho de que se presenta la obra en "versión de Gonzalo Torrente Ballester." No

sabemos en qué consistió esta adaptación, pues en conversación con el director José Tamayo me indicó que la obra se había presentado "tal y como la escribió y concibió Don Ramón."

Los papeles principales estuvieron distribuidos de la manera siguiente: Mari Gaila, Nati Mistral; Pedro Gailo, Manuel Dicenta; Lucero alias el Compadre Miau o Séptimo Miau, Alberto de Mendoza un galán joven argentino; Simoniña, Ángeles Hortelano; Juana la Reina, Bienert; Marica del Reino, Milagros Leal; Rosa la Tatula, Carmen López Lagar; Miguelín el Padronés, Anastasio Alemán; El macho cabrío, Carlos Ballesteros; y Laureano, Rafael Seano. Sobre el éxito de la presentación comentaron los siguientes críticos: el de *Arriba* destacó la técnica teatral moderna que "manejada habilísimamente por Tamayo, permitió realizar escenas que, como la penúltima del drama, parecían imposibles." El de *ABC* hace hincapié en la dificultad de representar una obra como esta por su "especial carácter," por su "variedad de escenarios, por su larguísimo reparto y por la importancia de su ambiente." Varios críticos destacaron el ambiente picaresco de la obra y el tema del hambre. El crítico de *Ya* comentó que

> lo que en la pieza haya de importante teatralmente está en una viva y tremenda reproducción de una vida popular guiada por pasiones primarias. Todo el mundo se agita en la obra como una gusanera. ¿Lo que quiere decirnos el autor que el mundo es así, que la naturaleza humana es eso? Me temo que esa sea la verdadera interpretación. La avaricia y la lujuria resultarían, pues, los móviles humanos más poderosos.

Sobre las respectivas interpretaciones los críticos tienen lo siguiente que decir: Nati Mistral interpretó el papel de Mari Gaila "de una manera apasionada, tremenda, alucinante. Llena de belleza, de vehemencia, dijo, cantó y dio la nota telúrica y dramática hasta arrebatar a los espectadores" (*ABC*). Dicenta "realizó una insuperable creación de escalofriante realismo" en su papel de Pedro Gailo (*Madrid*). Por desgracia, la crítica nos dice poco de cómo Tamayo fue capaz de resolver algunos de los problemas, al parecer insuperables, del texto. En una entrevista personal me explicó, por ejemplo, que había logrado encontrar un perrito amaestrado para el papel de Coimbra y que no le fue difícil localizar uno de esos echadores de suertes que aún andan por las ferias con un alcázar de pájaros amaestrados. En cuanto a la escena de Mari Gaila con el trasgo, pudo realizarla por medio de proyecciones. En la ilustración podemos ver un fondo de las pinturas negras de Goya con que se matizó esta escena. El 21 de marzo de 1963 se repuso en L'Odéon-Théâtre de Francia, dirigido por Renaud-Barrault. *Divinas palabras* en la traducción francesa de Robert Marrast. La puesta en escena estuvo a cargo de Roger Blin, los decorados y figurines fueron diseñados por André Acquart y las ilustraciones musicales estuvieron a cargo de Antonio Ruiz Pipo. La obra ya se había estrenado en Francia en el Théâtre des Mathurins en

1946 con Germaine Montero en el papel de Mari Gaila y Marcel Herrand en el de Lucero. La realización había sido también de Herrand quien, seún Michel Mohrt, logró "un espectáculo prodigioso de color y de vida que recordaba a Murillo, cuando los personajes se animaban, o a un Goya visitado por enanos y mendigos ciegos, y donde pasaban mujeres desnudas perseguidas por brujos bajo unos destellos de azufre." Herrand "hizo vivir en el escenario de los Mathurins toda una España abyecta y soberbia, sensual y mística, desabotonada hasta la impudicia, violenta hasta la crueldad..." (citado en *L'Avant-Scene*, No. 292, 15 juillet, 1963, p. 37).

La puesta en escena de Blin trató de crear, a través de los decorados de Acquart, una Galicia hermana gemela de los pueblos de la costa bretona Los papeles principales estuvieron distribuidos de la siguiente manera: Lucero, alias Séptimo Miau, Jean-Louis Barrault; Laureano, Roberto; Juana la Reina, Christiane Carpentier; Pedro Gailo, Roger Blin; Rosa la Tatula, Marie Moriko; Miguelín el Padronés, Jean-Pierre Granval; Marica del Reino, Germaine Kerjean; y Mari Gaila, Catherine Sauvage. Según la nota que José Corrales publicó en el N. 50 de *Théâtre Populaire*, correspondiente al segundo semestre de 1963, la realización de Blin logró captar satisfactoriamente el mundo tragicómico de la obra y el ambiente de Galicia, empresa bastante difícil en un país donde el concepto de España tiende a ser el de solo una de sus regiones, Andalucía. Corrales Egea destaca especialmente la actuación de Blin en el papel del sacristán a quien logró dar todas sus dimensiones inquietantes y grotescas.

Durante la temporada del invierno argentino de 1965, se estrenó la obra en el Coliseo de Buenos Aires, con Marie Casares en el papel de Mari Gaila. Según el artículo de Angel J. Battistessa, la presentación "no fue en verdad un «succes d'escandale»", pero el despiste del auditorio (junto al muelle espectador aquiescente, el honesto espectador desconcertado) sirve de prueba.

La puesta en escena se organizó como un acto en celebración del centenario del nacimiento de D. Ramón. Según el crítico Kire Staif, la puesta en escena de *Divinas palabras* "se encaró con un espíritu francamente empresario aunque moderna y sanamente comercial." La obra se representó durante dos meses "con una importante repercusión popular." La dirigió el talentoso director argentino Jorge Lavelli y, según nuestro crítico, "tuvo un tratamiento heterodoxo, fallido en sus esencias y no meramente discutible." Al director "le sobró dogmatismo, empecinada fidelidad a una concepción particular de la técnica teatral que, por lo visto, no atendió al interés sustantivo del teatro: el texto dramático." El director demostró, sin embargo, "una formidable capacidad para la estructuración de un espectáculo teatral." Aconteció "una pretendida universalización" sin acordarse de la regla elemental que postula que "no hay universalización

sin una entrañable nacionalización." Recurrió al "informalismo escenográfico -la imaginativa y solvente escenógrafa polaca Kristina Zachwatowicz se asimiló cabalmente a las exigencias de la dirección-, a la abstracción geográfica de Galicia, a un juego lumínico cargado de sombras y a la lobreguez plástica. Es decir, no estableció las concordancias y las disonancias entre el medio ambiente (el paisaje, las casas, los seres) exhumado por Valle-Inclán y los fantasmagóricos personajes por él creados." Además, en cuanto a la dirección, el crítico opina que Lavelli "perdió a jirones lo que para nosotros es el sentido pleno de *Divinas*

Divinas palabras, por Víctor García. Compañía Nuria Espert 1975. Foto: M. Faixat. Archivo Cardona. Cortesía de ADE.



palabras: su exaltación de una vida liberada de tabúes de la espontánea comunicación humana, de la sexualidad viril y poética."

Uno de los atractivos de esta puesta en escena bonaerense fue la presencia de la actriz de origen gallego María Casares. "Su labor, imantadora por su prestancia y por su fuerte personalidad, adoleció de los defectos de la dirección. Es decir, de las imprecisiones de estilo y de concepto de la dirección." Su Mari-Gaila tuvo por eso un acondicionamiento romántico, una aguda tendencia al patetismo pero a la vez una liviandad y un desarraigo alarmantes. Pero, aparte, su dicción estuvo lejos de resultar irreprochable, siendo que la intérprete no puede superar aún la modulación francesa de un texto castellano.



Paradójicamente, la interpretación se empinó en otros trabajos, como los de Eva Franco o Fernando Labat o Cape Lincorsky, si bien el actor sobresalió por la convicción y el desgarramiento interior que incorporó a su composición del Sacristán. El repatriado "Carlos Estrada... fue más la representación física de Séptimo Miau que su versión anímica."[3]

Un año antes del estreno de esta obra en Buenos Aires, el 14 de mayo de 1963, se efectuó en México el de *Divinas palabras* presentada casi simultáneamente con la reposición de la obra en París. La puesta en escena por la Compañía de Teatro Universitario le valió a esta el Premio Xavier Villaurrutia correspondiente al año 1963 y, al año siguiente, el "Gran Premio del Primer Festival Mundial de Teatro Universitario," que tuvo lugar en Nancy, Francia. Con motivo del retorno triunfal de la Compañía a México, después de obtener el

[3] *Primer acto,* N. 63, 1965, páginas 60-62.

Gran Premio en Nancy, se organizó una función extraordinaria, en junio de 1964, dedicada al entonces Presidente de México, Lic. Adolfo López Mateos. Esta reposición se hizo en el Teatro de Arquitectura y fue organizada por la dirección general de difusión cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México. La dirección de la obra estuvo a cargo de Juan Ibáñez, la escenografía la diseñó el notable pintor Vicente Rojo y el vestuario, Marcela Zorrilla. Mariano Balleste compuso música para gaita, guitarra, tamboril y percusión. Los papeles principales se distribuyeron de la siguiente manera: Pedro Gailo, Ignacio Sotelo; Lucero, alias Compadre Miau, Juan Ibáñez; Juana la Reina, Marisa Ibáñez; Laureano, Javier Velasco; la Tatula, Marta Zavaleta; Miguelín el Padronés, Gilberto Pérez Gallardo; Simoniña, Marisela Olvera y Mari Gaila, Rosa Furman.

Versiones italiana, alemana y holandesa han sido estrenadas más recientemente. En 1972 se presentó en Stuttgart la versión alemana, *Worte Gottes*, bajo la dirección de Hans Nevenfels, con decorados de "Victor" y vestuario de Dirk von Bodisko. Los papeles principales fueron distribuidos de la siguiente manera: Lucero, Gottfried John; Mari-Gaila, Ingeburg Englamann; Laureano, Giovanni Früh.

En abril de 1974, el Teatro Stabile di Roma estrenó la obra montada por Franco Henriquez, con decorados de Emanuele Luzzati. La crítica comentó sobre todo los contenidos telúricos, mágicos y místicos de la obra sin adentrarse en el aspecto grotesco. Causó extraordinaria sorpresa y admiración por su expresionismo dramático y alcanzó un éxito tan extraordinario, que la obra fue presentada en el XXXVII Maggio Musicale Fiorentino en el Teatro Comunale de Florencia del 28 de mayo al 1º de junio de ese mismo año. La traducción al italiano la hizo Maria Luisa Aguirre d'Amico. Los papeles principales se distribuyeron de la siguiente manera: Lucero, Duilio del Prete; Juana la Reina, Maria Marchi; Laureano, Adriano; Pedro Gailo, Paolo Bonacelli; Simoniña, Pia Morra; Miguelín el Padronés, Gino Pernice; la Tatula, Donatella Ceccarello; y Mari Gaila, la notable actriz Valeria Moriconi. Las reseñas en *Il Giorno* (31, mayo), en *La Nazione* (30, mayo), en *Roma* (30 mayo) en *L'Unità* (30 de mayo) en *Paese Sera* (30 de mayo) y en *Avenire* (30, mayo) son todas elogiosísimas y dan idea del éxito que obtuvo la obra en el Festival Florentino.

El *München Kammerspiele* de Munich representó la versión alemana de esta obra con el título de *Worte Gottes*, el 21 de septiembre de 1974, bajo la dirección del director cinematográfico Johannes Schaaf, uno de los maestros del cine alemán. Los decorados estuvieron a cargo de Rolf Glittenberg y el vestuario fue diseñado por Margit Bardy. Los papeles de Mari Gaila y Lucero fueron desempeñados por Rosemarie Fendel y Karl Maldek.

En junio de 1974, Het Zoldertheater, de Wadway, Holanda, presentó el estreno de *Goddelijke Woorden*, bajo la dirección de Hinderik de Groot. Uno de los aspectos que destacó la crítica, además del perfeccionamiento técnico de la puesta en escena, fue la interpretación de Mari Gaila por Vrouw van de Koster, quien aprovechó el papel para destacar el movimiento de liberación femenina.

El 17 de febrero de 1976 en la nueva sala del Palais de Chaillot, por primera vez para representaciones teatrales, se estrenó la puesta en escena de *Divinas palabras* de Víctor García, interpretada por la compañía de Nuria Espert. La presentación se hizo en español con traducción simultánea al francés. La compañía eligió el escenario del Auditorium de Palma de Mallorca para la presentación de este nuevo espectáculo en España unos meses antes, en noviembre de 1975. El crítico Miguel Bilbatúa en las páginas de *Informaciones de las artes y las letras* (del 6 de noviembre de 1975) nos hace la siguiente comparación entre el montaje de García y el de Tamayo:

> La interpretación que nos ofrece Víctor García se sitúa en el polo opuesto a la que hace algunos anos realizara Tamayo con Nati Mistral. Si Tamayo convertía *Divinas Palabras* en un retablo colorista y folklórico, naturalista y zarzuelero, en el que la visualización de ambientes primaba sobre el análisis de los impulsos motores de los comportamientos de los personajes, Víctor García ha efectuado una lectura de la obra de Valle-Inclán que podemos situar en el polo opuesto.

En el siguiente párrafo nos puntualiza el crítico la puesta en escena de García en la que

> se conjugan y contraponen las escenas representadas sobre el escenario desnudo, situando las localizaciones mediante simples zonas de luz, con aquellas otras en las que interviene el barroquismo de una tramoya escénica basada en ocho bloques móviles formados por tubos de órgano. Esta tramoya juega un doble papel: en unas escenas sirve para la construcción de escenarios que podríamos denominar "fijos" –casa de Marica del Reino, hostal de Viana del Prior, etc.-; en otras el movimiento de los módulos sirve no tanto para crear una localización como para producir una sensación física -viento en el cañaveral-, o psíquica, avance frontal hacia los espectadores del órgano-iglesia-trompetería, en el final de la obra. Utilización ambivelente de la tramoya -dentro siempre de una gran belleza plástica-, que quizá sea una de las escasas concesiones a la facilidad en que ha caído Víctor García. Otra es la escena de Mari Gaila y el trasgo cabrío, en la que la elemental utilización del tubo de órgano como falo lo desmerece de la complejidad en que se sitúa habitualmente la puesta en escena.

Citamos largamente de la crítica de Bilbatua porque raras veces nos da la crítica una descripción tan detallada de una puesta en escena. Históricamente, en esta trayectoria del teatro de Valle-Inclán es indispensable el puntualizar lo más detalladamente posible los elementos que han constituido la concepción de un montaje determinado. Veamos, por ejemplo, lo que nos dice sobre los llamados "elementos gallegos" de la obra:



Divinas palabras, por José Tamayo.
Compañía Lope de Vega 1961.
Foto: Gyenes. Archivo Cardona.
Cortesía de ADE.

Víctor García ha despojado las *Divinas palabras* de cuanto en ellas pueda haber de localización geográfica y temporal. Incluso lo que pudiéramos denominar "elementos gallegos" no sirven tanto para situar el contexto geográfico y temporal de la obra como para mostrarnos los compartimientos en su significado más profundo.

Por ejemplo,

el planto entrecortado de Mari Gaila y Marica del Reino ante el cadáver de Juana la Reina puede ser considerado en este sentido como ejemplar. Existe, por una parte,



una utilización de elementos localistas -plañideras gallegas-, pero al entrecortarse 1os plañidos, al mostrar en sus intervalos cuáles son los auténticos motivos del planto: poder quedarse con la herencia de El Baldadiño, tales plantos pierden su significado localista más immediato para mostrarnos 1a avaricia y la falsedad de quienes los emiten

Así entonces,

los elementos localistas utilizados, al estar desconectados de su virtualidad naturalista, adquieren un carácter ritual dejando de ser significativos de una geografía física y humana, para serlo de un falso modo de comportamiento que evidencia las motivaciones profundas de los personajes.

En cuanto a la interpretación, nos dice que "oscila entre un cierto comedimiento ritual y un desfogarse de pasiones chilladas, gritadas, como contrapunto". La reseña de Bilbatua es la más positiva de todas las reseñas que he leído de la puesta en escena de Víctor García. Cuando se estrenó en Madrid, en enero de 1977, la crítica fue más dura.

Según Lorenzo López Sancho, del *ABC* (30 de enero, 1977, pp. 58-59), el primer destrozo fue el del texto: "Dicho a grito pelado, salmodiado de manera frecuentemente ininteligible, despojado de todo matiz, de toda humanidad.... Ese destrozo del texto es el que, reduciendo la cosa a espectáculo visual, proporciona a los ajenos a nuestro idioma que no se enteran de nada la satisfacción de creer que se han enteredo de algo." El segundo destrozo, de acuerdo con este crítico es el de la obra en su esencia. Ninguno de los personajes principales tiene nada que ver con los que concibió y caracterizó Valle-Inclán. El tercer destrozo es el del ámbito social y cultural de la tragicomedia.

El crítico Pablo Corbalán del diario *Informaciones* (31 de enero, 1977, p. 22), nos da la siguiente descripción muy objetiva de la puesta en escena:



Divinas palabras, por Víctor García. Compañía Nuria Espert 1975. Foto: M. Faixat. Archivo Cardona. Cortesía de ADE.

> Víctor García y Nuria Espert han planteado su espectáculo -puesto que de espectacularizar trataron- en un espacio único y desnudo en el que las escenas se suceden a ritmo cinematográfico, enmarcadas por haces de luz o por medio de una serie de ingenios móviles formados por tubos de órgano que tanto valen, además, como expresiones fálicas o símbolos religiosos. Su presencia imprime, de una forma u otra, un carácter sacralizado a la representación al mismo tiempo que suponen unos elementos de contraste sarcástico, esperpéntico, con relación a la bárbara animalidad de los personajes.... El juego de los módulos exalta, con sus tubos y sus bocinas, el carácter barroco y ritualizado del espectáculo, dotándolo de reminiscencias escénicas clásicas españolas, reminiscencias que corresponden al propósito de inversión autosacramental que en ciertos momentos adquiere el acaecer de la escena. La acción final supone una réplica, por vía pagana, a las apoteosis de aquellas representaciones religiosas. Las "palabras divinas" del sacristán Pedro Gailo se escuchan, pero ante el desnudo emergente de Maria Gaila, transformada en fetiche de la sexualidad, pierden todo su poder y se disuelven en el aire. No hay piedad porque no hay pecado.

No reproducimos más juicios críticos por parecernos superfluos ya que la mayoría reitera los defectos que el crítico de *ABC* creyó ver en la puesta en escena. No es de extrañar que esta extraordinaria obra de Valle-Inclán haya sido la que más se ha puesto en escena. Aunque no he encontrado confirmación de ello, he oído que Ingmar Bergman la montó en Suecia. No me extraña nada que fuese cierto dado el hecho, apuntado más tarde, que la primera escena de la primera película de largometraje que rodó el director sueco, es un calco de la penúltima escena de *Divinas palabras*. De posible interés es también el hecho de que Jean Genet declaró en una entrevista que de todas las obras de teatro español que ha visto representar, la que más le ha gustado es *Divinas Palabras*. La vio en la puesta en escena en París, Theatre des Mathurins, en 1946, con Germaine Montero.

Debe ser esta misma representación a la que se refiere Arthur Adamov en su artículo "Une pièce progressiste quand même...," publicada en el N. 43 de los *Cahiers Renaud-Barrault* (París, marzo de 1963, pp. 56-58). Es de interés repetir aquí lo que dijo Adamov, tratándose de uno de los dramaturgos más destacados del "teatro del absurdo" y, más tarde, del teatro comprometido: "Peu après la Libération, j'ai vu au Théâtre des Mathurins *Divines Paroles*, dans une mise en scene peu convaicante. (...) Je retrouvais, dans l'obsedante presence de l'idiot-nain, le "théâtre de la cruauté" d'Antonin Artaud, et le déchaînement final correpondait à l'idée que je me faisais alors de la "fête" au theatre."

Al ver la puesta en escena de 1963, Adamov confiesa su equivocada inter- pretación original y nos dice:

> J'avais tort: la pièce n'a rien perdu, pour moi, de son efficacité. Cet idiot-nain, qui m'avait tant frappé, et que j'avais peur de trouver bien "pittoresque", n'est pas un accessoire gratuitement utilisé pour provoquer la "terreur et la pitié": il est un

> objet de commerce. Vivant curiosité foraine, on se l'arranche, puisqu'il rapporte de l'argent; mort, on se le "refile," puisqu'il oblige les siens a mendier pour payer l'enterrement. Cruauté? Bien sûr, mais la cruauté très simple qu' implique la loi de l'offre et de la demande (p. 56).

La interpretación que nos da Adamov de *Divinas palabras* en este interesantísimo articulito, no solo ilumina la obra de Valle-Inclán, sino que nos sirve de documento que confirma el cambio radical que el mismo autor francés sufrió de 1945 a 1963 en cuanto a su propia visión del mundo.

El 18 de marzo de 1981 se estrenó en el Teatro Nacional de San José de Costa Rica la puesta en escena de José Tamayo de esta obra. Tamayo dirigió la "Compañía Nacional de Teatro," utilizando los decorados y el vestuario diseñados, también originalmente, por Emilio Burgos pero confeccionados, de nueva planta, en los talleres de la Compañía Nacional de Teatro. El reparto se integró con Marcelo Gaete en el papel de Pedro Gailo, Leonardo Perucci en al de Séptimo Miau, Xinia Villalobos de Juana la Reina, William Esbuivel de Laureano, y Haydée de Lev en el de Mari-Gaila.

Luces de Bohemia

Su estreno en Francia y peripecias del estreno en España

Aunque parezca un "esperpento," el hecho es que *Luces de Bohemia* tuvo su estreno absoluto en París, cuarenta y tres años después de que su primera versión apareciera en la revista *España* y treinta y nueve después de su versión completa en forma de libro. Tuvo lugar el 21 de marzo de 1963 en el Palais de Chaillot y estuvo a cargo del Théâtre National Populaire. Tal puesta en escena fue dirigida por Georges Wilson quien actuó en el papel principal con Lucien Raimbourg en el de Don Latino. Escenografía y figurines de Jacques La Marquet. El texto fue excelentemente traducido por Jeannine Worms.

José Corrales Egea en la crónica publicada en el N. 50 de Théâtre populaire (pp. 108-109), correspondiente al año 1963, advierte que la adaptación francesa topó con dos dificultades. De un lado, la dificultad inherente al lenguaje de Valle-Inclán; por otro, las múltiples alusiones a personajes y situaciones de la época. La primera dificultad fue superada por la excelente traducción y la segunda, se trató de superar por medio de notas en el programa que explicaban quiénes eran Maura, Castelar, Silvela, etc.

Georges Wilson, continúa diciendo Corrales Egea, tanto por su dirección como por su actuación en el papel de Max Estrella, merece todos los elogios. Los



Luces de bohemia, por José Tamayo. Compañía Nacional de Teatro de México 1977. Archivo Cardona. Cortesía de ADE.

figurines tradujeron muy bien la intención "guiñolesca" del autor. La música captó una hermosa evocación del Madrid de después de la Gran Guerra con sus organillos, y sus chotis. El 19 de enero de 1964, la compañía "Amigos de Teatro Español" de Toulouse presentó la obra en español en al "Cime-Teatro ABC," bajo la dirección de Martín Elizondo, con decorado y vestuarios de Diana Tudela. El estreno en España se llevó a cabo casi simultáneamente en Bilbao y en Sevilla durante el año 1966 en la primera y 1967 en la segunda (no tenemos las fechas exactas) por dos grupos no profesionales. A este respecto es interesante reproducir aquí la noticia, insertada en un encuadre en la página 5 del N. 83 de *Primer acto*, pues nos da pie para escribir sobre la fortuna de esta obra en España:

Luces de Bohemia, en Bilbao y Sevilla

> En un plazo relativamente breve, nuestro teatro no profesional ha propuesto dos montajes de *Luces de bohemia* de Valle-Inclán. La cosa ha sucedido en Bilbao y en Sevilla, a cargo, respectivamente, del grupo Akelarre y del Teatro Español Universitario.
>
> No se trata de sintetizar aquí el juicio crítico sobre los montajes. Importa señalar la dignidad de ambas representaciones y, sobre todo, su purificadora repercusión sobre el público. Tanto en Bilbao como en Sevilla, el simple anuncio de *Luces de Bohemia* agitó la vida cultural de la ciudad como muy raras veces lo hace el teatro hoy cotidiano; después, la sala se llenó de un público en su mayoría joven; y, sobre el escenario, el texto de Valle acreditó su magnífica y tensa teatralidad.
>
> En esta nota solo queremos registrar la dignidad de unos actores, unos directores y unos espectadores, a través del esperpento de Valle-Inclán, y preguntar: ¿Cuándo se estrenará *Luces de Bohemia* en el ámbito de nuestro teatro profesional? ¿Cuándo veremos sobre un escenario madrileño el gran esperpento de Valle?

Es importante mencionar que el premio "Santiago Pérez Oviedo" para agrupaciones y artistas no profesionales fue otorgado al grupo "Akelarre" de Bilbao, dirigido por Luis María Iturri, por su labor en la presentación de *Luces de bohemia*. Si la obra no se estrenó antes en el teatro profesional no fue por indiferencia de los directores ni por falta de gestiones al respecto. José Tamayo, después del éxito logrado con su montaje de *Divinas Palabras*, procuró conseguir permiso oficial para la puesta en escena de *Luces*. La censura otorgaba permiso pero exigiendo la omisión de varios parlamentos —en total se pedía la supresión de unas 600 palabras—. El hijo de don Ramón, Carlos del Valle-Inclán, heredero de los derechos de esta obra, no quiso que se representara con cortes impuestos por la censura y el asunto se cerró por el momento.

De nuevo en la temporada del año 1967-68, José Tamayo intentó conseguir permiso. Esta vez se exigía la supresión de muchas más líneas de texto. En total se pedía el corte de casi mil palabras. D. Carlos del Valle-Inclán de nuevo rehusó que la obra fuera a la escena mutilada en esa forma. En conversación privada

declaró que nunca autorizaría la representación de *Luces de bohemia* con una coma de menos a no ser que el corte respondiese a razones escénicas optadas por el director.

La obra llegó a estrenarse en otros dos países extranjeros antes de que Tamayo consiguiese finalmente la autorización para la primera puesta en escena profesional en España.

El estreno en español por una compañía profesional tuvo lugar en el Teatro Municipal San Martín de Buenos Aires el 27 de agosto de 1967, bajo la dirección de Osvaldo Bonet. Por desgracia, no tenemos detalles de esta presentación.

Durante la temporada de 1968 hubo dos presentaciones más de esta obra, una en Francia y la otra en el Festival de Edimburgo en Escocia. Esta última constituye el estreno de la versión inglesa de *Luces* hecha por Anthony Zahareas y Gerald Gillespie. La obra fue escogida por el grupo de teatro "Oxford" para inaugurar su presentación en el "Fringe" del Festival de Artes de Edimburgo de ese año. La crítica opinó que el grupo había escogido una obra demasiado difícil para la cual el público no estaba preparado. Unos vieron esta obra como una especie de carnaval negro situado en un limbo surrealista; otros se extrañaban, dada la fecha de composición, de su forma episódica similar a la del teatro épico; hubo quien sospechó de la influencia de Peter Brook en el director Nic Benton. Todos los críticos estuvieron de acuerdo en que David Marks desempeñó el papel de Max Estrella admirablemente.

A Renton le fascinó la idea de que una obra como esta, tan llena de detalles históricos, políticos y sociales, pudiese existir independientemente en términos teatrales. Su solución para resolver el dilema entre el trasfondo histórico y el argumento fue la de reemplazar los hechos de brutalidad política con una atmósfera de absoluta vaciedad típica de una sociedad que ha caído en el fondo máximo de su degradación. Los actores usaron máscaras y emplearon voces en falseto, difíciles de identificar en cuanto a género. El director repartió los 48 papeles entre once actores y actrices sin distinción estricta del sexo. El papel del Ministro de la Gobernación, por ejemplo, lo hizo una mujer, mientras que el de la madre del niño muerto, más "viril", lo hizo un hombre.

En vez de poner énfasis en la escena doce, donde Max describe el esperpento, el director utilizó como escena cumbre la catorce, donde tiene lugar la conversación entre el Marqués de Bradomín y Rubén Darío, inmediatamente después del entierro de Max. Así las opiniones de Bradomín sobre la vida y el teatro y su sátira del teatro popular español y de la literatura modernista constituyeron un resumen de las actitudes que llevaron a Max Estrella a concebir el esperpento. La solución de Renton nos parece válida y es perfectamente explicable dadas

las dificultades inherentes de la pieza apuntadas anteriormente por Corrales al escribir sobre la producción francesa. De la segunda presentación en Francia de *Luces de Bohemia* no tenemos ningún detalle.[4]

En junio de 1970 la crítica inglesa Lorna Grayson preguntaba desde Londres, a través de las páginas de *Primer acto* (ver N. 121): "¿Cómo es posible que un autor ya clásico, como es Valle-Inclán, sufra los rigores de la censura por su crítica de una España de hace tantos años? Mi confusión aumenta (!!!) al saber que *Luces de Bohemia* tiene prohibidas más de 600 palabras." No sabemos de dónde sacó esta información la crítica inglesa, pero el hecho es que ese mismo año se otorgó permiso para presentar la obra sin ninguna alteración textual. El mismo José Tamayo nos da la historia de esta odisea en una entrevista publicada en *Primer acto* (N. 139), de la que copiamos el siguiente estracto:

> Cuando el señor Arias Salgado era ministro de Información y Turismo, la censura retenía más de seiscientas palabras del texto. Durante el ministerio de Fraga Iribarne, afectaba a novecientas y pico y había escenas totalmente suprimidas, como la del preso catalán y Max Estrella en los sótanos de gobernación. Hay que decir también para ser justos que fue Fraga quien autorizó *Divinas palabras* para todo el país, ya que estaba restringida a muy pocas ciudades, incluso se programó en los Festivales de España. Con el señor Sánchez Bella en el ministerio, los criterios de censura han cambiado y se ha conseguido la autorización total del texto, que ha podido estrenarse después de tantos años en versión íntegra. Bueno, excepto dos palabras que yo mismo he quitado porque podrían provocar inmediatas reacciones en el público que distraerían del interés general de la obra.[5] Sin duda ninguna el hecho de que hoy esté en escena *Luces de Bohemia* se debe a la constancia con la que he insistido [calculamos unos diez años de lucha de parte de Tamayo si sus primeras tentativas se hicieron bajo el ministerio Arias Salgado], a los recursos que he interpuesto y, en especial, al interés y las gestiones realizadas por el hijo del escritor, Carlos del Valle-Inclán.

Por fin se estrenó oficialmente en el "Teatro Principal" de Valencia el 1 de octubre de 1970 con José María Rodero en el papel de Max ("el mejor Max Estrella" según me ha confesado Tamayo en la citada entrevista). "No hubo ningún contratiempo, ninguna alteración del orden público."

En diciembre de ese mismo año, sin embargo, y debido al clima político en el País Vasco, se suspendieron las representaciones en Bilbao, San Sebastián, Vitoria y Pamplona. Según Tamayo, "el público y la crítica pedían a gritos que se representase" y hasta la prensa más conservadora se lamentaba de la prohibición. El primero de octubre de 1971, después de su estreno en Valencia y de su gira por provincias, se inauguró el Festival Internacional de Madrid con

[4] *El espectador y la crítica*, 1968, p. 393, menciona *Luces de Bohemia* entre la lista titulada "El teatro español fuera de España". Es posible que se trate o de una representación estudiantil hecha en Francia por estudiantes de español —como ha sucedido con otras obras de Valle-Inclán— o que haya sido la presentación en Francia de una puesta en escena hecha por algún grupo estudiantil español.

[5] Las dos palabras omitidas a las que se refiere Tamayo ocurren en la "escena decimocuarta" cuando Rubén Darío y el Marqués de Bradomín discuten a Hamlet y Ofelia: "En la edad del pavo todas las niñas son Ofelias. Era muy pava aquella criatura, querido Rubén. ¡Y el príncipe, como todos los príncipes, un babieca!".



Luces de bohemia, por José Tamayo. Compañía Lope de Vega 1971. Archivo Cardona. Cortesía de ADE.

Luces de Bohemia, marcando así esta fecha su estreno en la capital de España. Unos meses antes, el 27 de enero de 1971, sin embargo, el *ABC* había publicado una nota de su crítico teatral, Lorenzo López Sancho, quejándose de que la representación de la obra, después de autorizarse, había sido suspendida después de sus primeras representaciones. Menciono este dato para mostrar la inseguridad que hasta hace poco tiempo ha regido en los asuntos de la censura teatral. Este fenómeno sociopolítico merecería un estudio aparte y *Luces de Bohemia* podría servir muy bien de causa de ensayo para tratar de interpretar la ley que se aplicó a los espectáculos públicos.

Los críticos, casi unánimes, estuvieron de acuerdo en que *Luces de Bohemia* es lo mejor que se ha hecho de Valle-Inclán de la guerra para acá, con la posible excepción de una que otra puesta en escena memorable por algún grupo independiente. También parecen estar de acuerdo en que de su montaje lo mejor fue la escenografía. "La suavidad espectral de unas transparencias sútilmente empañadas por un filtro de gasa supieron dar el matiz necesario. El foco proyec-

tado tras-telón, difuminando la crudeza de contornos fue un acierto", declara Fernando Monegal en un artículo reproducido en *Primer acto* (N. 138). Los críticos de *Ya* e *Informaciones* confirman este juicio. El primero comenta:

"Y es uno, entre los muchos aciertos de Tamayo, favorecedor de la prontitud y la eficacia, el hacer uso alternado de transparencias con los austeros y sombríos —sombríos sin mengua de la luminosidad—, telones de fondo, ideados por Emilio Burgos con cuatro rudos brochazos..." "Blanco y negro fueron los tintes escogidos," nos dice el otro crítico. "Tintes de grabado goyesco cortados a veces con una cuchillada de luz."

Sobre la puesta en escena de Tamayo, José Monleón ha escrito en *Primer acto* (N. 139) unas frases que merecen citarse ya que proponen un problema del montaje de un esperpento como este.

Bueno será empezar diciendo que la representación jamás se alza como un "obstáculo" entre Valle y el público; que no existe ningún tipo de mediación que perturbe la comunicación vivencial e ideológica y nos conduzca a apreciaciones o perspectivas fundamentalmente "teatralistas." Este vuelve a ser, para mí, un sugestivo tema dentro del campo de la crítica teatral. Personalmente sentí mucha más necesidad de referir la representación al público que a ciertos preconceptos sobre el esperpento. El debate, por lo demás, que en este punto ha suscitado el espectáculo del Bellas Artes está claro: ¿es demasiaio naturalista? ¿demasiado emotivo? ¿no debiera haberse buscado, en el movimiento y el gesto de los actores, la deformación sistemática" de que habla Valle? ¿No debiera ser un espectáculo más brechtiano?

Monleón no contesta a sus propias preguntas. Propone el tema y el tema es interestante. Es obvio que si pudiésemos comparar las puestas en escena de Tamayo y de Nic Renton, la última (según podemos colegir de las descripciones en la crítica periodística y de los da-

tos que aporta el profesor Zahareas en la edición bilingüe de *Luces de Bohemia* publicada por la Prensa Universitaria de la Universidad de Edinburgo) parece acomodarse más a lo que Monleón denomina "preconceptos sobre el esperpento." Basta comparar la fotografía de la puesta en escena en el Festival de Edinburgo con cualquiera de las múltiples escenas reproducidas aquí de la puesta en escena de Tamayo, para ver que la una ha tratado de dar expresión plástica y teatral a la "deformación sistemática" de la que nos habla Valle-Inclán, mientras que la otra ha tendido al "naturalismo" si empleamos esta palabra como término puramente relativo en esta propuesta comparación. Creo que ambas interpretaciones son válidas dentro de los respectivos contextos de las puestas en escena. Es obvio que en una presentación en Edinburgo, ante un público ajeno a los problemas socio-políticos y a la situación concreta —el trasfondo histórico— de la España de los años 20, el director haya tendido a destacar los aspectos más "teatralistas" —para utilizar el término empleado por Monleón— que lograrían comunicar el aspecto absurdo y grotesco de la vida del poeta ciego en una sociedad degradada por su circumstancia política cuya concreción no hace tanto al caso. Presentando la obra en España no se debía interponer ningún obstáculo entre el texto del autor y el público. Y este es el curso que siguió Tamayo. Según sus propias palabras:

> Cargar la puesta en escena sobre el esperpento hubiera sido traicionar a Valle-Inclán. Yo no he tenido una intención preconcebida al hacer rozar el sainete y el esperpento. Valle-Inclán lo escribió así. No se ha cargado la mano ni sobre lo uno ni sobre lo otro. Quien manda es el texto y su entendimiento y nuestro trabajo se ha colocado en la línea justa que pide el texto. Por otro lado, esta corriente popular y barrio-bajera está presente en todas las obras de Valle, incluso en los esperpentos más duros como *La hija del capitán*. Quizá pudiera, para un público universitario, cargarse las tintas sobre el esperpento, realizar un espectáculo más duro, más deforme y más crítico, pero nuestro trabajo está pensado para un público mayoritario, que sería incapaz de captarlo y de asimilarlo, en consecuencia. Pienso que esa otra línea de Valle-Inclán, la del sainete, es perfectamente sutil como mecanismo de distanciamiento al estilo de como lo quería Brecht, como freno y constatación sociológica. Repito que nuestro montaje se sitúa en la línea justa que pide el texto (N. 139 de *Primer acto*).

Después de ver el montaje de Tamayo cinco o seis veces y luego de descartar toda preconcepción sobre los supuestos teóricos del esperpento, he terminado por darle la razón a Tamayo y aceptar su montaje, no como el único posible, pero si como uno perfectamente viable y, en último análisis, conmovedor e inquietante.

Es interesante comparar las fotografías de su montaje con las de los montajes de Wilson, en París, y de Dieter Reible, en Kiel (Alemania Federal), para ver que existe cierta unidad de

Página anterior: Luces de bohemia, por José Tamayo. Compañía Nacional de Teatro de México 1977. Archivo Cardona. Cortesía de ADE.

visión. Lo que todos han destacado ha sido la odisea de un ser humano en un ambiente grotesco y deformado por una circunstancia socio-política que convierte su vida de una tragedia en potencia en un esperpento.

Hay, sin embargo, un defecto fundamental, en mi opinión, en la lectura, al parecer tan fiel, que del texto de Valle-Inclán ha hecho José Tamayo. Se debe a un descuido, a una inadvertencia, según su propia admisión en una conversación que tuvimos en sus oficinas del "Bellas Artes." Se trata de algo muy pequeño pero que, en definitiva, ayuda a demostrar hasta que punto fue capaz el director de profundizar en esta obra.

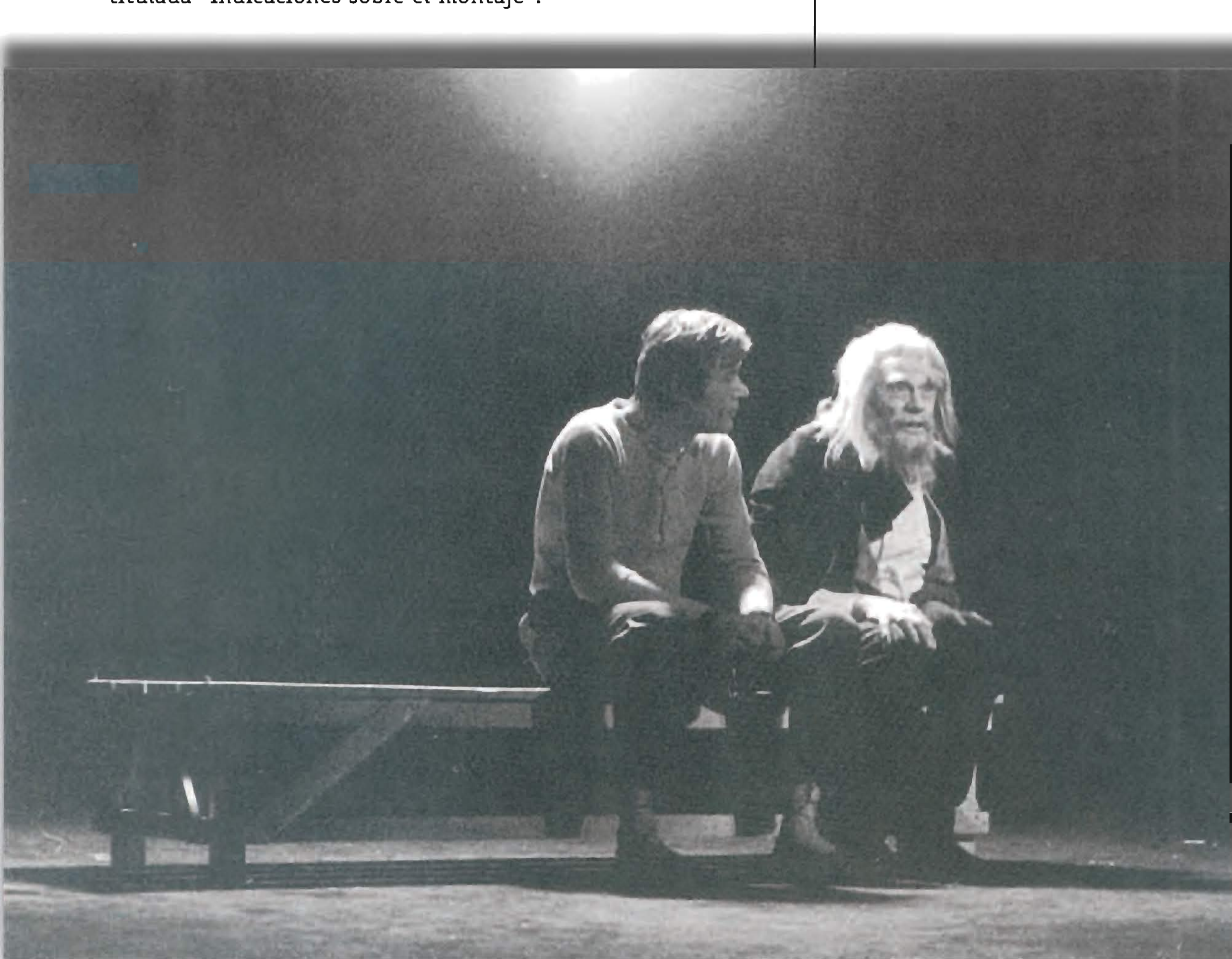
En la segunda escena nos encontramos con el fracaso de Max al intentar deshacer el trato de los libros perpetrado por Zaratustra con la complicidad de su compinche Latino; la llegada de Don Gay da un giro a la conversación y se inicia una discusión comparativa —en términos bastante abstractos— de la vida político-social y aun religiosa entre España e Inglaterra. Mientras divagan estos españoles sobre temas abstractos, ignorantes del caos político-social que les envuelve, hay una acotación clave en el texto de Valle-Inclán: "Un retén de polizontes pasa con un hombre maniatado." Aunque no lo especifique, es el paria catalán a quien Max encontrará cuatro escenas más tarde en los sótanos del Ministerio de la Gobernación. Es el primer "contacto", aunque indirecto, entre Max y la circunstancia política que le rodea y en la que aún no se ha inmiscuido. El montaje de Tamayo, tan fiel en todos sus detalles, omitió dramatizar esta acotación. Para mí este pequeño detalle le restó al montaje un importantísimo piñón sobre el que gira toda la obra que, como se ha visto dramatiza la toma de conciencia del poeta ciego en cuanto a la realidad histórica y política de su país. A Dieter Reible, el director del montaje en Kiel, no se le pasó ese detalle.

Yo vi el montaje de Tamayo que se estrenó en el "Teatro Español" de Barcelona en diciembre de 1973. Aunque hubo cambios en el reparto, el montaje fue idéndico al que se presentó en Madrid. En vez de Carlos Lemos, quien había tomado el papel de Max de Rodero, por enfermedad de este lo desempeñó Alejandro Ulloa quien "en un arranque de identificación casi prodigiosa", como dijo el crítico de *La Vanguardia* A. Martínez Tomás, hizo "una creación que sobrecoge, y que supera, en nuestro sentir, la que hiciera en Madrid el gran actor que la vivificó."

Como dato interesante, y para documentar los graduales progresos que se han hecho en materia de prohibiciones, he de mencionar que el estreno de *Luces de Bohemia* en Barcelona estuvo programado para la noche de diciembre del mismo día que ocurrió el magnicidio de Carrero Blanco. La función fue suspendida como muestra de duelo nacional. Yo, para mis adentros, creí que se suspendería

indefinidamente y que, al fin, me quedaría sin verla. Fue enorme mi sorpresa al enterarme que el estreno se verificó, sin incidente alguno, la noche siguiente. Continuó en la cartelera hasta que la necesidad de poner otra obra, previamente contratada, obligó a la compañía a retirarse del "Teatro Español."

El 23 de abril de 1974 el Teatro Municipal de Kiel, Alemania Federal, estrenó la traducción alemana, *Lichter der Boheme*, de Irma Schrauber y Otto Wolf adaptada para esta ocasión por Heidrun Adler. El montaje estuvo a cargo de Dieter Reible y los decorados y figurines fueron diseñados por Hans Vietor. Los papeles principales estuvieron distribuidos de la siguiente manera: Max Estrella, Heinz Wieck; Madame Collet, Renate Franken; Don Latino, Rudolf Geske; y Gisbert Rüschkamp en el papel de preso catalán. En total el director utilizó treinta y dos actores para desempeñar los cuarenta y cuatro papeles, sin contar con que Reible añadió un personaje, "La Madre España," cuyo papel desempeñó Rosemarie Kilian, la misma actriz que hizo el papel de "la madre del niño muerto," en la escena once. Sobre estos detalles del montaje, citemos directamente la parte del programa titulada "Indicaciones sobre el montaje":



Lichter der Boheme, por Dieter Reible. Bühne der Stadt, Kiel 1974. Archivo Cardona. Cortesía de ADE.

La figura de "la Madre España" sirve para efectos de nuestro montaje, como medio de transición entre las escenas; los poemas que ella recita de César Vallejo, vienen del volumen *Poesía* de César Vallejo, publicado por la editorial Surkamp y el poema de Vallejo "Funken wie Weizenkorner" ("Chispas como granos" de la Editorial Volk und Wort, Berlin).

El poema que "la Madre España" recita al iniciarse y concluir la pieza, es una versión libre de un texto flamenco moderno.

El poema citado en la escena 9, "Casi el Juicio Final," es de Jorge Luis Borges.

Las ilustraciones musicales utilizadas en el montaje fueron las siguientes: "Pavane pour une infante défunte" de Maurice Ravel, Misa Flamenca, Tango Tico-Tico, Farruca de Manuel de Falla, ejecutada por Narciso Yepes, Blue Tango/Tango Habanero, "Fins quan duara tanta nit" de Joan y José, texto de Jordi, Sevillana "El que quiere ir al Rocio."

El violín concertino Ivan Petkow improvisó, a la manera de los clásicos violinistas de Café, sobre la melodía del tango de Georges Boulanger "Avant de mourir."

Y al final expresan su agradecimiento al Dr. Jose Maria Navarro sin cuya ayuda y comentarios criticos el montaje no hubiese podido llevarse a cabo.

Según el cable del 25 de abril publicado en *La vanguardia* de Barcelona, "el público siguió con gran interés las tres horas largas de representación y la labor de los intérpretes. La crítica alemana califica hoy a *Luces de Bohemia*, añade, "de principal testigo de la literatura dramática de nuestro siglo y recuerda que la obra fue escrita en 1920 y estrenada por primera vez en en un teatro de París."[6]

María Luisa Aguirre d'Amico, la misma traductora de *Divinas Palabras* al italiano, ha traducido también *Luces de Bohemia*. No sabemos de ninguna puesta en escena de esta obra en Italia, sin embargo.

En julio de 1977, José Tamayo fue invitado a presentar su montaje de *Luces de Bohemia* en la ciudad de México donde se estrenó el 20 de ese mes en el "Teatro del Bosque." Los papeles se distribuyeron de la siguiente manera: Max Estrella, Carlos Ancira; Don Latino, Germain Robles; Pica Lagartos, Alberto Gavira; La Pisa Bien, Mónica Serna; Dorio de Gádex, Jorge Ortiz de Pinedo; Serafín el Bonito, Ricardo Blume; el Preso, Jorge del Campo; Don Filiberto, Miguel Córcega, en los papeles principales. Treinta y nueve actores desempeñaron los 50 papeles individuales que tiene la obra.

El programa menciona que la obra se presenta "en versión de Enrique Llovet". Nuestro amigo, el profesor Julio Ortega, nos ha facilitado la siguiente relación del actor Ricardo Blume quien, como se ha indicado, desempeñó el papel de Se-

[6] Los siguientes periódicos alemanes publicaron reseñas de la obra: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26 de abril; *Die Welt* de Hamburgo, 25 de abril; *Badische Neueste Nachrichter* de Karlsruhe, 10 de mayo; *Darmstädter Echo*, de Südhessens, 27 de abril; *Frankfurter Rudschan*, de mayo; *Kieler Nachrichten*, 25 de abril; y *Schlesnig-Holsteinische Ladeszeitung*, 25 de abril.

rafin el Bonito. Citamos el texto entero por el interés que pueda tener para los futuros directores de esta obra, como para los historiadores del teatro:

> En cuanto a la "versión" de Llovet que tanto preocupa, y con razón, al profesor Cardona, tranquilízalo diciéndole que en realidad se trata simple y llanamente del cambio de lugar de algunos parlamentos finales de algunos cuadros, para rematar mejor cada cuadro y ligarlo con el siguiente. Por ejemplo, en la primera escena la frase de Max Estrella "No quiero tolerar ese robo. ¿A quién le has llevado los libros, Latino?" Y la respuesta de este: "A Zaratustra" se han colocado al final de la escena, después de la frase de Claudinita: "¿Sabes cómo acaba todo esto? ¡En la taberna de Pica Lagartos". Otro ejemplo: cuando en esa misma escena le dice Max a Collet que lea la carta, esta empieza a leer: "La Correspondencia. El Director, Madrid once de abril de 1920". En eso suena la campanilla, como dice la acotación de Valle. Se han cortado frases como '"Voy a cerrar la ventana", que dice Madama Collet en esa misma escena, porque el decorado (en esa escena solo cámara negra, muebles y luces muy concentradas) no nos muestra ninguna ventana. En la escena segunda, se han añadido, para darle una continuidad al espectador y situarlo en el siguiente cuadro, estas líneas a Latino: "Si no podemos vivir en Inglaterra, vámonos a la taberna de Picalagartos". Teatralmente funciona muy bien como nexo. Hay otros pequeños añadidos, para la comprensión cabal de nuestros públicos, como en lugar de decir (La Pisa-Bien) "¿Por un casual, será usted Don Jaime?" dice: "¿Por un casual, será usted el Infante Don Jaime?" En la escena IV, las frases: ¿Qué ruta consagramos? (Latino) y "Al ministerio de la Gobernación" (Un Guardia) se han puesto al final y el cuadro termina con los modernistas saliendo en grupo detrás de los guardias que llevan a Max cantando (los modernistas) "El enano, la ventana, etc...". El Guradia diciendo "Vivo, vivo...". En la escena de Serafín el Bonito (que es la mía) cuando el grupo de modernistas dice al final "Hay que visitar las Redacciones" se les ha añadido, para que digan conforme van saliendo en tropel las siguientes frases:
>
> CLARINITO.— ¡Al Heraldo de Madrid!
> PEREZ.— ¡Sí, y a la "Corres"!
> DORIO.— Yo conozco a Valdeiglesias.
> CLARINITO.— ¡A la Época!
> PÉREZ.— ¡Vamos a ver a Moya!
> CLARINITO.— ¡A El Imparcial!
> DORIO.— Herrera Oria es amigo mío
> TODOS.— ¡A El Popular! ¡A El Popular!
> DORIO.— Don Filiberto es amigo mío.
>
> Y solo entonces, Serafín dice: "¡Creer en esos niños modernistas que aquí se reparten caramelos!" Por último, como ejemplo, al final de la escena de Dieguito con el Ministro, en que este dice "¡Eironeia!", Dieguito dice: "¿Qué" y el Ministro concluye: "Ironía". -A Latino y Rubén, en el Café Colón les han cortado no más de diez líneas, lo mismo que a Rubén y Bradomín en el cementerio. -Todo a mi manera de ver, teatralmente muy justificable y que en nada recorta las ideas del autor; por el contrario, hace que fluya la obra mucho mejor. -En realidad, más parece que Tamayo (el director) hubiera querido concederle unos derechos, por su versión, a

> Llovet, que otra cosa, porque esos pequeñísimos cambios no justifican a mi parecer el llamar "versión" al texto que presentamos.

En un artículo del poeta mexicano José Emilio Pacheco (en *Proceso*, N. 92, México D.F. del 22 de agosto de 1977), publicado a raíz del estreno mencionaba:

> Hambre, mal gobierno, corrupción, latrocinios, ineficiencia, envilecimiento en todos los niveles, huelgas, represión policiaca, violencia civil, "rabia y vergüenza"... El trasfondo de *Luces de bohemia* (1920) es nuestra actualidad. Su puesta en escena no pudo ser más involuntariamente oportuna. Se exhibe los jueves fuera de competencia con *Enséñamelo esta noche, La corneta de mi general, La historia del chupe, El curriculum de mi mujer, Tu mujer quiere conmigo, No hay por que darlos,* títulos que hacen de la cartelera un reflejo espectral de nuestra degradación como país.

Los cuernos de Don Friolera: Historia de su estreno y siguientes presentaciones

Hasta ahora, que yo sepa, no se ha discutido en detalle el estreno de *Los cuernos de don Friolera*, que se llevó a cabo en vísperas de la última elección que hubo en España antes de la Guerra Civil, es decir, la del viernes 14 de febrero de 1936. Por su interés, copiamos las noticias que se publicaron en el *Heraldo de Madrid* y en *La Voz*.[7]

La primera, que apareció en la edición del jueves, 13 de febrero, en la página 8, columna 2, da noticia de la representación:

HOMENAJE POPULAR A LA MEMORIA DE VALLE-INCLÁN

> Un grupo de auténticos escritores —personales, rebeldes, independientes, "extraoficiales" en suma— ha tenido el buen acuerdo de organizar un homenaje popular a la memoria del insigne escritor D. Ramón María del Valle-Inclán, con la cooperación de la compañía dramática "Nueva Escena". Dicho homenaje se celebrará el viernes 14, a las diez y media de la noche, en el teatro de la Zarzuela, presidido por el poeta Antonio Machado, con arreglo al siguiente programa:
>
> Palabras preliminares, en nombre de la Comisión organizadora, por María Teresa León.
>
> "Valle-Inclán," ensayo literario de Manuel Azaña.
>
> Sonetos de Rubén Darío a Valle-Inclán, y prólogo de aquel a la tragedia *Voces de gesta*, de este, leídos por Federico García Lorca.
>
> "Don Ramón del Valle-Inclán" (Castillo de quema), de Juan Ramón Jiménez, leído por Luis Cernuda.

[7] En su libro *Teatro experimental español*, José Gordón, al escribir el capítulo sobre el grupo "Anfistora", que nació en el Club Femenino de Cultura bajo la dirección de María Martínez Sierra y Pura Ucelay y en el que Federico García Lorca intervino como director (él fue quien inventó el nombre), apunta: "Uno de los capítulos importantes de la historia de este teatro experimental fueron los ensayos de *Los cuernos de don Friolera*, de don Ramón María del Valle-Inclán, bajo la dirección de Federico García Lorca. "Anfistora" iba

Palabras de Antonio Machado.

Estreno de *Los cuernos de Don Friolera*, esperpento de D. Ramón del Valle-Inclán, por la compañía Nueva Escena.

Las invitaciones para esta interesantísima fiesta de arte pueden recogerse en el Ateneo de Madrid, Izquierda Radical Socialista (S. Bernardo, 58); Arte Popular (Floridablanca, 3); Lyceum Club Femenino (San Marcos, U2); y Génova, 15, teléfono 48565.

El reportaje de *La Voz* del sábado 15 de febrero de 1936, página 3, nos da detalles de las dificultades en la presentación de la obra:

VELADA EN HONOR DE VALLE-INCLÁN

Esta velada en honor de Valle-Inclán ha pasado por muchas peripecias muy diversas. Todo el mundo se concitó en contra, empezando por los propios familiares de D. Ramón. La viuda posee una carta -dictada por el maestro unos días antes de su muerte-, en la que hay este párrafo, lo suficientemente expresivo: "Tú sabes que me descompone que se hagan mis obras. Yo no conozco tormento mayor para mi sensibiliiad estética que ver representada una obra mía." A pesar de todo, ayer vimos alzarse sobre el escenario de la Zarzuela una de las obras más características de Valle: *Los cuernos de Don Friolera*, esperpento escrito, evidentemente, para no ser representado nunca. Con todo, ayer cobró relativa vida, gracias a la escenografía eficaz de Fontanals y a los intérpretes, llenos de buen fervor juvenil, del cuadro "Nueva escena," procedentes casi todos ellos de aquel "Club Anfistora", que nos dio un inolvidable *Peribáñez*. Antes de la representación de *Los cuernos...* hubo versos y prosas ilustres: Federico García Lorca, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Francisco Vighi... Lo suficiente, en fin, para que a los familiares de D. Ramón se les pasara su piadoso miedo, absolutamente injustificado. J.L.S. (José Luis Salado).

Es natural que los periódicos del día 15 estuvieran muy parcos en noticias ya que estaban llenos de los asuntos electorales. El periódico *Política* del 14 de febrero, página 5, informa que "como se había anunciado la participación de Azaña en dicho acto, interesa hacer constar que, absorbido por los trabajos políticos de estos días... no ha intervenido en la organización del mismo ni podrá tomar parte en él. Sería interesante que Rafael Alberti, el organizador principal de esta velada, nos diera más datos". He podido rescatar una foto, la única publicada al parecer, que apareció en *Ahora* en la que se ve al conjunto de "Nueva Escena," a los dos protagonistas, el teniente y la tenienta, cuyos papeles desempeñaron Juan de la Torre y Pilar Pérez, respectivamente. Es curioso, por su valor histórico, notar en el inciso, la foto de Leon Blum, líder socialista francés, con la cabeza venda-

a estrenar una de las obras más importantes de "aquel gran don Ramón de las barbas de chivo" y, según nuestros informes, don Ramón estaba entusiasmado con la dirección. Antes de que se estrenase, falleció, y su última voluntad fue que "jamás se hiciese ocasionismo con su muerte". El estreno podía serlo y, por entenderlo así, la familia y los directores de "Anfistora", en un auténtico homenaje a la memoria de Valle-Inclán, lo suspendieron. Posteriormente, María Teresa León, esposa de Rafael Alberti, decidió, junto con algunos actores que la iban a hacer anteriormente, se estrenara en el teatro de la Zarzuela, de Madrid, en función homenaje al autor. La esposa de don Ramón, doña Josefina Blanco, se opuso a ello; pero ni ella ni la Sociedad de Autores pudieron evitarlo" (pp. 22-23). Es interesante considerar la posibilidad de que gran parte de la puesta en escena de *Los cuernos...* que se llevó a cabo en esta ocasión, había sido concebida por García Lorca.

da a causa de las heridas recibidas a manos de unos manifestantes monárquicos. Se conoce que la historia siempre persiguió a Don Ramón.

En vida de D. Ramón se habían representado el "Prólogo" y el "Epílogo" en el teatro de los Baroja "El mirlo blanco" el 8 de febrero de 1926, es decir, casi diez años antes del estreno en el de La Zarzuela.

Después de esa representacién única de *Los cuernos...* el año 36, podemos registrar las siguientes representaciones en España, todas por grupos universitarios:

El 28 de noviembre de 1958, el T.E.U. del Distrito de Madrid bajo la dirección de Juan José Alonso Millán, presentó la obra en el "Teatro de la Comedia." No tengo detalles de esta presentación. Si sé que este mismo grupo la presentó "a puerta cerrada," única forma en que se autorizó este espectáculo, en el certamen celebrado en Murcia, en el Teatro Romea, en 1959.[illegible]

Sin información de fecha y lugar, sabemos que el T.E.U. de Medicina de la Universidad de Barcelona presentó *Los cuernos...*, así como también que la Compañía "Los Goliardos" de Madrid puso esta obra en escena. Nos sorprende este último dato dadas las dificultades que un grupo independiente como este tendría en conseguir la autorización oficial y la de la familia Valle-Inclán.

En 1968 el T.E.U. de Madrid, bajo la dirección de José Manuel Garrido, montó *Los cuernos...* en uno de los Colegios Mayores de la Ciudad Universitaria. Y al año siguiente el T.E.U. de Murcia la presentó en el "Festival de Valladolid". Demos el dato escueto —por carecer de detalles— para indicar la popularidad de esta obra entre los grupos estudiantiles.

La suerte de *Los cuernos de don Friolera* en el extranjero es igualmente afortunada. Veámosla.

El 28 de febrero de 1955, la Compañía Dramática Universitaria de Bordeaux, presentó *Los cuernos...* en el teatro "Trianon" bajo la dirección de Jean D'Artix. Se presentó una adaptación hecha por Robert Marrast con vestuario y decorados de Thérèze Alexaline, y música de Utrera.

El 7 de mayo de ese mismo año la compañía "Marcel Lupovici" presentó la misma adaptación de R. Marrast en el "Théatre Charles Rochefort" de París, bajo la dirección de Marcel Lupovici. Decorados y vestuario estuvieron a cargo de Agnes Nanquette y la música de Edgar Bischif.

El 7 de mayo de 1957 la compañía teatral universitaria presentó en el "Teatro Municipal" de Grenoble este esperpento bajo la dirección de M. Despres.

[illegible] Este hecho se utilizó como antecedente para que se permitiera la representación de *Las galas del difunto* y de *La hija del capitán* para la selección final del Certamen de teatro español universitario en Sevilla, el año 1964. La representación de estas dos obras no se autorizó, sin embargo, ni siquiera bajo esas condiciones. Poseo copia —gracias a la generosidad del TEU de Zaragoza, José Antonio Hormigón, quien dirigió ambas obras— de todo el proceso legal que se llevó a cabo infructuosamente para conseguir esa autorización.

Un año más tarde, para la misma fecha, "Le Théatre de Caronge" de Ginebra, presentó la obra bajo la dirección de François Simon, con decorado y vestuario de Gilbert Koull y música de Miguel Espiu, guitarrista.

En febrero de 1959 el Joven Teatro de la Universidad Libre de Bruselas presentó *Los cuernos...* en el Palacio de Beaux Arts bajo la dirección de Jean-Claude Huens, con decorados de Jacques Bredael y vestuario de Rachel Zaludkowski. La misma compañía presentó la obra en el Festival de Teatro Universitario en Parma, con música de Paul Daublon y Philippe Frank.

El 30 de septiembre de 1960 la compañía "Jacques Fabbri" hizo una audición radiofónica a las 20,30 h. en París, de la adaptación de *Los cuernos...* al francés de R. Marrast. La dirección estuvo a cargo de Jean-Wilfrid Garrett.

Una de las primeras presentaciones de *Los cuernos de don Friolera*, después de su estreno en el Teatro de la Zarzuela en Madrid, el año 36, se hizo en Buenos Aires en abril de 1940. Se estrenó en el "Teatro Mayo" bajo la dirección de Paco Aguilar. *La Nación* del 14 de abril de ese año hace la crítica de la presentación, larga y elogiosamente.[9]

En *La Nación* del 10 de febrero de 1955 se anuncia una nueva presentación de *Los cuernos de don Friolera* en el Teatro al aire libre del Jardín Botánico. El hijo de Valle-Inclán se opone a la proyectada reposición e interpone un recurso legal. Se arma una gresca en el ambiente intelectual y periodístico de Buenos Aires. Superado el entredicho, la obra se presentó el 12 de febrero de 1965.

El Teatro-Estudio de la Universidad Nacional de Colombia presentó *Los cuernos...* en el "Teatro Colón" en diciembre de 1966. Fue una versión adaptada y dirigida por Alberto Castilla con escenografia y vestuario de J.A. Roda.

El "Club Teatro" de Montevideo presentó *Los cuernos* bajo la dirección de José Estruch, pero no sabemos la fecha. Sí tenemos, sin embargo, una fotografia de la escena del "tribunal de honor" en que los tres tenientes discuten el destino de Friolera. Por la foto se puede ver que la puesta en escena se hizo con máscaras grotescas que simulan fantoches. En un reportaje que

[9] En la crónica del estreno de *Los cuernos...* el cronista de *La Nación* advierte, equivocadamente, que antes de entonces solo se ha puesto una obra de Valle-Inclán en Bueno Aires: *La marquesa Rosalinda* (el cronista no sabía, quizá por su edad, que en 1910 se presentó en Buenos Aires *Cuento de abril*). Es posible que sea esta la puesta en escena en que se supone que intervino como protagonista el actor español Andrés Mejuto. Deseo agregar a esta nota dos referencias interesantes sobre otras posibles puestas en escena de *Los cuernos...* en el extranjero. Ignacio Hidalgo de Cisneros en sus *Memorias, volumen II, La República y la guerra de España*, París, 1964, al contar su encuentro con Don Ramón en Roma, menciona que "Por aquellos días se estrenó en Roma la obra de Valle-Inclán, *Los cuernos de don Friolera*. Menos mal que don Ramón no pudo asistir por encontrarse en España. Yo fui al estreno con Connie y con la hija de don Ramón, Maruja, (Mariquiña), que vivía en Roma, con su padre. La representación fue un desastre. No gustó nada. El público no ocultó su descontento y nosotros pasamos un rato francamente desagradable (Reproducido por José Esteban en su utilísimo *Valle-Inclán visto por...*, pp. 133-135). De muchísimo interés también es la conversación que Francisco Madrid cita en su libro que, se supone, tuvo lugar hacia 1930. Habla don Ramón: "Me acaban de escribir desde la URSS pidiendo autorización para traducir al ruso mis obras. La Editorial del Estado quiere publicar *Tirano Banderas* y *Corte de los Milagros*. No sé cómo va a arreglarse. Me parecen intraducibles... También me invitan al estreno de *La reina castiza*, *Luces de Bohemia* y *Los cuernos de don Friolera*. Es posible que vaya. Veré en ruso lo que no he podido

le hizo *Primer Acto*, Estruch hizo las siguientes declaraciones sobre montajes de obras de Valle-Inclán.

> De los autores modernos, el más admirado es Valle-Inclán. Fontana ha montado *La cabeza del Bautista*, *Las galas del difunto*, y para *La Máscara*, y de forma admirable, *El embrujado*. En colaboración con él, hicimos otro espectáculo del que formaba parte Ligazón. Yo he montado dos Valle, *Los cuernos de don Friolera*, para el Club Teatro, y "Voces de gesta," para la Comedia Nacional.

En el N. 144 de *Primer acto* se da la noticia de que "con motivo de la celebración del Día Mundial del Teatro, el Teatro de Muñecos y máscaras representó para nuestros socios un programa compuesto por "La relación del Corregidor y la Molinera (popular), el Bululú de *Los cuernos de don Friolera* (de Valle-Inclán) y el "*Retablillo de don Cristóbal*" (de García Lorca)".

El curso de verano de la Escuela Española de Middlebury College en Vermont presentó en la sesión de 1973 *Los cuernos...* bajo la dirección de Alfonso Gil.

La primera gran presentación oficial en España de *Los cuernos de don Friolera* se hizo durante la temporada 1976-77, por la compañía "Lope de Vega" en el "Teatro Bellas Artes." La dirección estuvo a cargo de José Tamayo con escenografía de Mari Pepa Estrada y trajes de Víctor María Cortezo. Dieciséis actores hicieron los 21 papeles que pide la obra. Es decir que los mismos actores que hicieron el papel del Bululú y su trujimán aparecieron en el "Epílogo" como el "ciego romancista y su coima." Los actores que hicieron los papeles de Don Manolito y Don Estrafalario aparecieron más tarde como tenientes Cardona y Rovirosa, respectivamente. Nelo el Peneque y Barallocas fueron desempeñados por el mismo actor, así como el Niño del Melonar y "un carabinero". Los papeles principales estuvieron distribuidos de la siguiente manera: Don Estrafalario, Alfonso Goda (maquillado de forma que daba la impresión de ser Valle-Inclán, como se hizo en el caso del Marqués de Bradomín en la puesta en escena de *Luces de Bohemia* de Tamayo); Don Manolito, Francisco Portes (ya se ha indicado que Goda hizo también el papel del teniente Lauro Rovirosa y Portes el del teniente Mateo Cardona); el Bululú, Servando Carballar (también el "ciego romancista"); Friolera, Antonio Garisa; doña Loreta, Mary Carmen Ramírez; y Pachequín, Juan Diego.

ver representado en español... Sería interesantísimo poder verificar este dato de los montajes rusos de estas obras y, sobre todo, obtener descripciones y fotografías de las puestas en escena. Por último, debo mencionar que el 30 de noviembre de 1959 el "Teatro Recoletos", en sesión patrocinada por la Dirección General de Relaciones Culturales y la de Cinematografía y Teatro, presentó Manuel Collazo su espectáculo unipersonal "El Bululú ayer y hoy". Se dividió en dos partes: la primera, incluía textos de Fernando de Rojas, Lope de Rueda, Gracián, Cervantes y Timoneda; la segunda, de Unamuno, Valle-Inclán, Martínez Sierra y Arniches. Ignoramos la naturaleza del texto de Valle-Inclán utilizado, pero nos inclinamos a dudar de que fuese el del Bululú de *Los Cuernos...*, con su descarado lenguaje, ya que al acto asistieron diplomáticos y representantes de instituciones culturales y corresponsales extranjeros. Es dudoso que para 1959 se pudiera presentar un texto así. En su *Imagen primera de...* Rafael Alberti nos confirma el montaje de *Los cuernos* en Roma al citar la siguiente conversación que tuvo con Don Ramón:

-Mais en attendant, avec ce régime qui est le sien (hablaban de Musolini en la Italia del momento), vous, qui êtes Valle-Inclán, vous devez être haï (sic), malgré la sympathie que désire vous montrer Bragaglia en montant *Les cornes de don Sapristi*.

-On m'estime e on me craint. Le deux à la fois. Savez-vous qu'on essaye de me reprendre l'Académie d'Espagne? Mais cela ne sera pas, tant que j'en serai le directeur. Quant à la piece *Les cornes...* Bragaglia est mort de peur. La censure est intervenue... Je ne crois pas que je verrai cette création (Cito por la traducción francesa de Robert Marrast, publicada en los *Cahiers Renaud-Barrault*, N. 43).

Tamayo escogió, creo que con tino, algunos actores de revistas o de "género chico," como Garisa, quienes pudieron adaptarse muy bien al estilo de actuación requerido por el esperpento. Ya Valle-Inclán había declarado que

> ... el actor español interpreta de maravilla lo popular. Mi teatro es el "género chico" multiplicado por cuatro. El cómico español no suele hacer bien la comedia de salón, pero le da usted lo que llamaríamos comedia de pana y cuero, es decir, lo campesino, lo rural... y lo representan estupendamente ("Don Ramón y Ramón", *ABC*.)

y

> Yo creo que mi teatro es perfectamente representable... Yo creo que mis esperpentos, por lo mismo que tienen una cosa de farsa popular entre lo trágico y lo grotesco, lo harían a perfección nuestros actores... (*La Gaceta literaria*, 15 de octubre, 1930).

Es evidente que Tamayo tuvo muy en cuenta estos textos al escoger y dirigir sus actores. En cuanto al planteamiento de la versión escénica de esta obra, copiamos lo que escribe Tamayo en el programa:

> Sus fondos escénicos, con una mesura sagaz, pueden reforzar de dos formas las acciones del primer plano: directamente, asumiendo rasgos absurdos, o mediante la antítesis, con un aspecto normal y a veces poético para contrastar con las ridi-



Los cuernos de don Friolera, por José Estruch. Club de Teatro de Montevideo, 1955. Archivo Cardona. Cortesía de ADE.

culeces fantochescas de los personajes. La acotación de "la Costanilla de Santiago el Verde", donde vive Don Friolera, no puede ser más elemental: "casas encaladas, patios floridos, morunos canceles". Cuando Pachequín ofrece abrigo a la tenienta, "la vecindad se humaniza convirtiéndose en un coro estilizado de figuras que fisgonean. Se abren algunas ventanas y asoman un retablo con figures en camisa y gesto escandalizado". Los fondos interiores tienden a ser normalmente realistas, aunque lleven implícitamente un propósito crítico: "el gusto andaluz de los cuadros que decoran el billar de doña Calixta; el arte aburguesado del decorado de la sala donde se reúnen los oficiales militares; el retrato de Su Majestad Don Alfonso de niño, en la casa del Coronel".

Nada podía inducirme tanto a una solución pictórica, como las palabras de don Ramón: "Las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos." De ahí mi decisión de acudir al arte "naif", ilusionado además al contar con la colaboración de la gran pintora malagueña María Pepa Estrada. Ella, a su arte y su "guasa", une el recuerdo de sus años juveniles, cuando, justamente en el 21, marchaban a Melilla, en el "Monte Toro", los soldados españoles.

Con el "Naif" de fondo, pues, comienza y se desarrolla la fantochesca burla del melodrama tradicional, para el que Vitín Cortezo ha creado trajes llenos de intención e inspiración grotesca.

El premio de "El espectador y la crítica" fue otorgado a Mari Pepa Estrada por su escenografía de *Los cuernos de don Friolera*.

El crítico José Monleón, en el capítulo que dedica en el libro *El año literario español 1976* (Castalia, Madrid, 1977) al teatro, nos da la siguiente reacción al montaje de Tamayo:

El planteamiento de *Los cuernos de don Friolera*, por José Tamayo, contando con una luminosa y sabiamente ingenua decoración de Mari Pepa Estrada, nos induce a sospechar que Valle ha sido tratado por todos durante muchos años con una discutible gravedad. Era imposible, por ejemplo, a la hora de pensar en *Los cuernos de don Friolera*, no recordar la crítica que mereció de un periodista de Murcia, que llevó la repulsa incluso a un solemne editorial, cuando, hace muchos años, la presentó un grupo madrileño en el Festival de Teatro Universitario que en dicha ciudad se celebraba. El Valle de *Los cuernos de don Friolera* le parecía al citado periodista una expresión de los males y ruindades que hicieron necesario el purificador Alzamiento. A la obra, según él, le sobraban cuernos y carabineros, idea que ha compartido nuestra Administración durante más de treinta y cinco años, al no autorizar hasta ahora el texto íntegro de la pieza. ¿Cómo evitar, con estos antecedentes, la contemplación condicionada de la obra? El horror que inspiraba en los sectores conservadores nos conducía, más o menos conscientemente, a buscar su justificación. E imaginábamos en el texto —y eso ha ocurrido en casi todos los análisis del esperpento— una violencia crítica y una audacia formal, más nacida de nuestra propia relación con la sociedad franquista que de los términos reales de la obra. Reconocimiento que no equivale a la entonación de ningún *mea culpa* sino a la constatación, una vez más, de que el acceso a cualquier obra dramática esté siempre, inevitable y legítimamente, condicionado por la situación de quien

> lo hace. Pienso, incluso, que la ingenuidad del montaje de Tamayo, la sencillez con que ha dejado fluir el pliego de cordel —y bueno es reiterar la importancia que en ello ha tenido la escenografía—, no hubiera sido "históricamente" posible tiempo atrás; o, de serlo, no habría sido entendida como lo ha sido en estas horas difíciles, pero socialmente abiertas a la esperanza. En todo caso, *Los cuernos de don Friolera* ha resistido la dura prueba de ser estrenada medio siglo después de ser escrita y de llevar a sus espaldas una densa teoría, y eso a través de un montaje que se ha limitado, sustancialmente, a dejar en libertad la extraordinaria, ingeniosa, medida e irreverente literatura de don Ramón (pp.52 y 53).

En general, estoy de acuerdo con la perspectiva de Monleón. La obra fue tan prohibida en su momento que es posible que los que fueron a verla, por fin, se preguntaran ¿por qué? De hecho, el transfondo histórico y político es poco menos que desconocido para un público de 1976-77. Pero no es de la comprensión total de ese transfondo de lo que depende la crítica explícita que la obra hace de la sociedad española. Precisamente, lo que se destaca, a pesar de todo, es esa falsa preocupación por un código de honor que es puramente externo y que no corresponde, en absoluto, a una visión total de un mundo ético. Se destaca también el contraste entre el juego a la tragedia de celos presentado por el Bululú —y la situación, potencialmente trágica de quien se ve atrapado, en iguales



Los cuernos de don Friolera, por José Tamayo. Compañía Lope de Vega , 1976. Foto: Gyenes. Archivo Cardona. Cortesía de ADE.

circunstancias, por una sociedad implacable y rígida. La puesta en escena logró destacar ese contraste admirablemente al presentarnos, a lo vivo, el efecto que produce en la bolichera el sonido del duro después de que ha sido "asesinada" por Friolera; mientras que, más tarde, vemos al fantoche humano víctima de un código de honor matar de veras a su hija. La actuación de Garisa, llena de matices, iluminó esos momentos potencialmente trágicos dentro de los dislates absurdos y grotescos de su circunstancia familiar y social, creando así un verdadero *esperpento*.

El defecto mayor de la presentación fue el no haber conseguido, a través de la dirección, mayor uniformidad en la calidad de la actuación. Las escenas de Friolera con Doña Tadea Calderón fueron desastrosas debido al completo fallo de la actriz que hizo el papel de la vieja, un papel demasiado importante, funcionalmente, para haber sido adjudicado a tan inepta persona.

No pretendo hacer aquí una reseña periodística de la representación. Sí deseo destacar, sin embargo, que en España, a pesar de los grandes adelantos que se han hecho en los montajes de los últimos diez años, todavía le falta una disciplina que impida la posibilidad de fallas como estas a las que no estamos acostumbrados en los teatros profesionales de los Estados Unidos, Inglaterra, Francia o Rusia.

El estreno más reciente de *Los cuernos de don Friolera* tuvo lugar en el "Teatro del Ángel" de San José de Costa Rica. El montaje se hizo con el patrocinio de la Embajada de España bajo la dirección de Alejandro Sieveking, quien también diseñó el vestuario. La escenografía estuvo a cargo de Lucho Barahona, quien hizo el papel de teniente don Friolera. Nueve actores desempeñaron dieciocho papeles (don Manolito y don Estrafalario fueron eliminados de esta puesta en escena, como se verá). El compadre Fidel, el niño del Melonar y don Laureano Rovirosa fueron representados por Eugenio Arias; Nancy Durán hizo de trujimán y de Manolita; Juan Katevas, de Cabo Alegría, de Curro Cadenas y de don Gavino Campero; Ángela María Torres, de Doña Tadea y de Doña Pepita, la coronela; Alejandro Sieveking, de Nelo, el Peneque, de Barallocas, mozo de Café, de Don Mateo Cardona y de Coronel Pancho Lamela. Olguita Zúñiga, Bélgica Castro y Rubén Pagura, hicieron respectivamente los papeles de Doña Calixta, Doña Loreta y Pachequín.

Copiamos a continuación las palabras que el director escribió para el programa y que nos dan una idea de la adaptación que hizo:

> En esta versión se han eliminado, del prólogo y del epílogo, los personajes de don Estrafalario y de don Manolito. A los que piensen que es una herejía eliminarlos, queremos decirles que consideramos que es un texto excesivamente denso y teórico

como para ser captado por el espectador, e incluso, por un lector avisado. Pensamos que es un texto extraordinario para un estudioso de Valle-Inclán, pero que poco agrega a la acción misma de la obra (hasta el extremo que estamos convencidos —y por eso lo hicimos— que nada pierde esta obra notable con ese corte). En todo caso, esta es nuestra visión de *Los cuernos de don Friolera*.

En su extensa crítica, publicada en el periódico *La Nación* de Costa Rica, los dos días siguientes al estreno (el 15 y el 16 de junio de 1977), Rafael A. Herra nos da ciertos detalles interesantes sobre el montaje que reproducimos a continuación:

El esperpento dispone de un recurso teatral especialísimo: la mecánica farandulesca, que le proporciona una única técnica de manifestación. Como fórmula escénica es rica y se avecina al efecto de distanciamiento brechteano en *Los cuernos de don Friolera* las descripciones escénicas insisten en la imagen: "aspavientos de un fantoche" (p. 201); "sugestión de una tragedia de fantoches" (p. 89); "tristeza absurda de esas muecas emigradas en los desvanes" (p. 186). El montaje de El Ángel se ha valido abundantemente de este recurso, particularmente en lo que toca al trabajo brillante y singular de Lucho Barahona. Sin embargo, se han tomado en cuenta otros tópicos a veces con cierto efectismo: el gesto del torero el señorito garboso, los coturnos que agigantan al representante eclesiástico, fluidez dramático-pasional quebrantada por desplazamientos corporales inusitados, etcétera. Creemos que con esta materia prima El Ángel supo construir una figura esperpéntica, tal como le hubiera gustado a Valle-Inclán (...)

Es la tarea del Teatro del Ángel. Los medios son muchos: el carrusel farandulesco, ese don Friolera mecánico y tieso, el Pachequín romántico y ridículo sobre el "compás desigual de sus zancas", los rasgos físicos exagerados por el artificio, la pronunciación grotescamente castellanizada, el colorido contrastante, etcétera. Como escenografía bastaron una jaula central, unas tablas y unas cintas. La jaula, idea del director, es casa, tablero de títere, símbolo de encierro, como la asfixia del prejuicio. El vestuario es casi circense, brutal como la gran chaqueta de los tres oficiales, que los hermana, los presenta institucionalizados, fundidos e inquebrantables (*La Nación*, 16 de junio de 1977, p. 4 B. debo los datos del montaje de *Los cuernos...* al señor Claudio A. Cardona).

Sacrilegio:
Publicación, estreno y otras presentaciones

Parece que el último auto para siluetas apareció por primera vez al final de la primera edición del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, publicado en el volumen IV de la *Opera omnia* el 10 de octubre de 1927.

La primera noticia de una puesta en escena que he encontrado data del 3 de marzo, cuando el "Teatro Nacional Universitario", bajo la dirección de Vicente

Amadeo Ruiz, presentó tres piezas del *Retablo* en el "Teatro Infanta Beatriz". Entre ellas, *Sacrilegio* (ya hemos comentado las otras dos al escribir sobre *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista*).

En septiembre de 1969 el grupo "La Máscara" presentó *Sacrilegio* en el "Festival de Ponferrada". Al año siguiente, el "Círculo de la amistad" de Córdoba también montó la obra.

He visto una noticia, sin fecha ni lugar exactos, de un montaje en Francia de *Sacrilegio*.

Las galas del difunto

Publicación y estreno

Este esperpento vio la luz el 20 de mayo de 1926 en el N. 10 de *La Novela Mundial*, bajo el título de *El terno del difunto, novela*. El cambio de título en *Martes de Carnaval* corresponde a un ajuste total que Valle-Inclán hace en el texto de las tres obras que integran este volumen. No deseo repetir aquí lo que con tanto detalle se incluyó en nuestro libro *Visión del esperpento*, al cual remito al lector para las importantes variantes textuales.

El estreno de *Las galas del difunto* en España parece haber sido el 23 de enero de 1962 en el "Teatro Eslava," cuando el TEU de Farmacia montó el esperpento bajo la dirección de Cándido Rodríguez Alfageme.

El TEU de Ciencias de Madrid montó la obra hacia estas mismas fechas.

Posiblemente la presentación más acabada de este esperpento fue la que montó el TEU de Zaragoza el 2 de marzo de 1964 en el "Teatro Principal" de dicha ciudad, bajo la dirección de Juan Antonio Hormigón, con decorados de J. G. Ibáñez y figurines de Matilde Terrise. Como se presentó junto con el estreno universal de *La hija del capitán*, daremos cuenta detalladamente de estos dos montajes al ocuparme del segundo de estos dos esperpentos. Las obras se presentaron en el octavo certamen de "Teatro Universitario" y fueron clasificadas para el final de Sevilla. Las circunstancias impuestas por la censura impidieron la presentación en el certamen final. También sobre esto daremos cuenta a su debido tiempo.

En 1970 y en el Certamen juvenil de teatro en León, el grupo GRUTELIPO presentó *Las galas del difunto*.

Más recientemente, en 1974, el "Pequeño Teatro de Valencia," un grupo independiente, presentó este esperpento bajo la dirección de Miguel Alomar.

En el extranjero se presentó la obra en Montevideo, dirigida por Fontana, como indicó José Estruch en el reportaje que hizo para *Primer acto*. No tenemos indicación de fecha. Tampoco sabemos la fecha de la presentación de *Las galas del difunto* en Buenos Aires por el "Teatro Experimental Universitario de Farmacia."



Las galas del difunto, por Juan Antonio Hormigón. TEU de Zaragoza, 1964. Foto: Guillermo. Cortesía de ADE.

Sí tenemos, sin embargo, más informes sobre el montaje que hizo Alfonso Gil de *Las galas del difunto* y de una dramatización de poemas de La Pipa de Kif. Se presentó el 17 de febrero de 1967 en el "Bluett Theater" de St. Joseph's College en Filadelfia. La presentación fue patrocinada por el Consulado de España en esa ciudad y el "Club Español" del College indicado.

El 7 de enero de 1978 encuentra cabida el esperpento de *Las galas del difunto* en un teatro profesional madrileño, el María Guerrero, y con una compañía de actores profesionales bajo la dirección del exactor y gerente teatral Manuel Collado. Se distribuyeron los papeles principales de la siguiente manera: la Daifa, María José Goyanes; Juanito Ventolera, Manuel Galiana; el Boticario, Manuel Brieba; Dona Terita, su mujer, María Fernanda D'Ocon. Escenografía y vestuario de Claudio Segovia y Héctor Orezzoli; ambientación musical de Carmelo Bernaola quien utilizó "El señor Joaquín" del maestro Caballero, ejecutada en pianola. Como la obra se representó conjuntamente con *La hija del capitán*, daremos detalles sobre la recepción crítica y sobre este montaje al escribir sobre esta última.

La hija del capitán

Estrenos

Como ya se indicó, el estreno en España de *La hija del capitán* se llevó a cabo el 2 de marzo de 1964, cuando el T.E.U. de Zaragoza presentó este esperpento junto con *Las galas...* en el octavo certamen de Teatro Universitario. El estreno universal, sin embargo, tuvo lugar en Toulouse, Francia, el 17 de diciembre de 1961, cuando los "Amigos del teatro español" montaron este esperpento bajo la dirección de Martín Elizondo, con máscaras de Mm. Thon.

La única otra puesta en escena de que tengo noticia se hizo también en Francia el año 1970, pero no poseo detalles de fecha ni de lugar.

Queda, entonces, el montaje de José Antonio Hormigón, con decorados de J. G. Ibáñez, figurines de Matilde Terrise y luminotécnica de P. A. Royo y M. Hormigón, como el único que se puso en España durante la vida de Franco.

En un artículo titulado "Un espectáculo fuera de serie," escrito por Ricardo Domenech para *Primer acto*, el autor comenta que los montajes de Hormigón se destacaron como lo mejor que se había presentado hasta esas fechas en el Teatro Español Universitario. Aún más, lo declaró "Un espectáculo audaz, sí; y un espectáculo moderno, por su concepción y por su realización. Un espectáculo, en fin, como no nos es dado contemplar en los escenarios de Madrid, se trate de compañías comerciales o de grupos universitarios o de ensayo".

Destaca luego el hecho de que es la mejor representación del teatro de Valle-Inclán que ha visto en España:

> ...yo no he visto todavía en España una representación de Valle en que, como en esta, se acierte a mostrar de una manera tan viva y sugerente esto que es esencial y definitorio en el teatro valleinclanesco: su espíritu crítico frente a la realidad. Porque, en definitiva, que Hormigón haya acertado a ofrecernos un montaje espectacular, un montaje de gran calidad y en el que se ponen hábilmente en juego innumerables medios escénicos sería, con ser importante, muy poca cosa si todo ello no respondiera a una implícita concepción rigurosa del teatro y a una recta comprensión de todo el mundo patético que subyace en *Galas del difunto* y *La hija del capitán*, y, también, a una recta comprensión de la estética del esperpento en general. Es sobre estos supuestos como la utilización de una serie de recursos técnicos y espectaculares se justifica. Esos recursos no son entonces un fin en sí mismos, sino un medio a cuyo través cabe expresar con mayor profundidad el mundo contenido en el texto dramático. La proyección en diapositivas de unos cuadros de Solana no constituía solamente un atractivo formal en la puesta en escena de *Galas del difunto*, sino que, muy al contrario, contribuía eficazmente a que este esperpento manifestara en el escenario toda su dimensión enorme y sobrecogedora.



La hija del capitán, por Juan Antonio Hormigón. TEU de Zaragoza, 1964. Foto: Guillermo. Cortesía de ADE.

Pablo Cistue de Castro escribió lo siguiente en su crónica publicada el 3 de marzo en el *Heraldo de Aragón*:

En ambas piezas Juan Antonio Hormigón hizo un alarde de montaje espectacular, muy bien concebido y realizado, sobre escenografía de Ibáñez. El clima español o por mejor decir matritense, antes y después de la pérdida de Cuba, presentado de una manera gráfica con una selección acertadísima de grabados, proyectados en diapositivas. Estupendamente resueltos todos los movimientos de las figuras que componen el largo reparto, las ilustraciones musicales en banda sonora y el juego de las luces. Impresionante el final de *La hija del capitán* en que se pone de manifiesto toda la farsa de gritos, de gestos y aptitudes, en "solemne momento" ante las carcajadas de la pareja de golfantes nada respetuosas con la marcha, que interpreta la charanga que hizo su entrada por el patio de butacas.

José Miguel Ullán, en *Panorama Universitario*, 25 de febrero a 2 de marzo de 1964, escribe:

> *Galas del Difunto*, tuvo un prólogo, sobre diapositivas de Solana, sencillamente sugerente, apasionante e incitador. A un endiablado ritmo de jugoso tiroteo dialéctico, para dar paso, a la obra propiamente dicha, resuelta con finura punzante y una plasticidad bellísima en todo instante... Como culmen de esto, un Epílogo de Bertold Brecht cerró este magnífico exponente, que por primera vez hallo en certámenes de este tipo [Parece que el epílogo utilizado es el de la obra *La buena alma de Se-Chuan*]. Pero faltaba algo fundamental. La segunda parte del programa

> estaba compuesta por *La hija del capitán*, delirante y singular pieza, hasta ahora inédita en los escenarios de todo el nundo. [Hemos indicado que el estreno universal de la obra tuvo lugar tres años antes en Toulouse] (...) Organillos, charangas, gentes del pueblo, pancartas, tren de juguete, griterio, colorido, música... Teatro. La caja valleinclanesca, con su preciado secreto en el interior, se nos abrió ante nuestros ojos, así, de pronto, vivencial, enorme en proyección.

Creo que vale la pena, como documento, ya que se trata de las notas más completas que haya dejado, hasta el momento, ningún director de obras de Valle-Inclán, citar algunas secciones de las "Notas a la puesta en escena de dos esperpentos," que Juan Antonio Hormigón escribió para *Primer acto* después del éxito que alcanzó con el montaje de *Las galas...* y *La hija...*

Sobre "El esperpento en el hecho teatral" escribe:

> El esperpento es el primer teatro válido, popular, de problemática universal que surge en España (...) Valle establece el jalón rotundo del retorno a lo vivo, a los hombres, a los condicionantes humanos sobre las acciones y sentimientos. El esperpento surge frente a toda la tradición quística y sensiblera del teatro español, colocándonos en la dimensión europea más adelantada..., incluso anteponiéndose a movimientos que, por maduros conseguirán más fuerza, pero no mayor autenticidad.

Sobre "Posibilidades para su puesta en escena":

Paralelo a las observacions anteriores, el esperpento poseía un caudal renovador de formas nuevas (...) Ante la primera visión del texto, la reacción de nuestros hombres de teatro fue unánime. Sus miras tradicionales, antirrenovadoras, raquíticas y anquilosadas no lo aceptaron por irrepresentable. Su pensamiento huía a la búsqueda de formas distintas, de renovar las prostituidas y aburguesadas premisas del hecho teatral (...) Las posibilidades están vivas, agitándose en el fondo de un texto y una acción absolutamente teatrales....

Sobre "La concepción escenográfica y ambiental de las piezas"

...Después de estudiar los cuatro esperpentos valleinclanescos, he llegado a la conclusión de que no existen discriminantes —mayor..., menor, etc.—. Todos tienen una misma valoración crítica e ideológica (...) Nos encontrábamos ante un teatro distinto, sin antecedentes, en el que había que darlo todo en función de su puesta en escena. Supuesta la comprensión ideológica y trascendente, debíamos hallar una solución de continuidad escénica que cobijara la dimensión espacial del texto y le uniera al espectador. Para ello debíamos acudir a los más variados y recónditos resortes teatrales, dentro de una línea prefijada.

La desnudez escénica ha sido, para mí, obsesiva.[10] En esta ocasión debíamos unir esta desnudez de lo indispensable con el caos barroco y la barbarie plástica que los esperpentos reclaman. De cómo llegué a con-

[10] Victorina Durán en su reportaje publicado en *La Voz*, escribe: "Una mañana, al terminar la clase y salir del Museo, nos quedamos solos D. Ramón y yo. Subimos juntos la Carrera de San Jerónimo. Durante el camino D. Ramón me habló de teatro y de escenografía (...) Con su fantasía se adelantaba a todos los atrevimientos que años más tarde Alemania y Rusia llevaron a la escena. Me describió perfectamente *los escenarios sintéticos y la escenografía estilizada hasta lo inverosímil* (...). Me describió una escena (no recuerdo para qué obra) en la que solo precisaba una ventana al fondo, aislada sobre cortinas una cuerda que atravesase la escena con la ropa tendida de los personajes y dos pares de zapatos, que, "solos", darían la impresión de quiénes los calzaban" (énfasis nuestro). Citamos estas palabras para demostrar cuán apropiada es la "desnudez" escénica para los montajes de las obras de Valle-Inclán.

clusiones reales hablan las palabras que puse sobre su puesta en escena al frente del libreto de dirección de la primera de las piezas: "La puesta en escena, dentro de esta estilizada realidad en que debe enclavarse, tiene como misión primaria la adecuada ambientación: ambientación qua nos dé suficientes puntos de apoyo para la realización postenior."

Cuidaré la escenografía, dentro de nuestra sobriedad peculiar. No acepto, como de costumbre, el decorado en sí mismo. Nuestro dispositivo escénico está encaminado a marcar las áreas de juego para que la acción no se interrumpa en fuerza, pureza y ritmo. Por otra parte —sirviéndose de los menos detalles posibles—, conseguir una ambientación poderosa y eficaz, que nos sitúe la acción en el tiempo.

Las luces contribuirán poderosamente a completar esta idea primaria. Las jugaremos casi verticalmente y en tonos agrios y duros. De este modo, el "claroscuro," sobre el rostro fundamentalmente, hundirá las órbitas en sombra y creará el simbolismo, no pretendido que buscamos en estas imágenes. Por otra parte, el ciclorama quiero aumentarlo en profundidad con luces que no lo aplanen, sino que lo hundan.

Los trajes llevarán tonos oscuros de gama muy opaca marrones, sepias, negros.

Voy a dar a la banda sonora mayor importancia que nunca. Creo que el concepto 'montaje músical' se nos queda sumamente estrecho. En esta banda sonora van a ir toda suerte de músicas, voces, ruidos y efectos que contribuyan a resaltar, subrayar o distanciar determinados pasajes del texto...

Está en estudio el empleo de diapositivas y película filmada, completando la realización total...

El problema de las acotaciones está también sin decidir; no sé por qué solución pronunciarme (...) La escenografía se solucionó sobre un decorado simultáneo, en el que la luz daba las suficientes calidades y áreas de juego. Iluminamos los escenarios en formas muy informes: amarillos agrios los interiores y azules los exteriores. Con esto bastó para crear un ambiente diluido, pesado, tenebroso, abierto, etcétera, según conviniera a cada una de las situaciones.

La hija del capitán exigía un planteamiento distinto. La escenografía debía acudir en solución de los siete escenarios que la pieza exige. El problema de ambientación era similar (...). El montaje, para evitar el tiempo muerto de las mutaciones, y aprovechando la dualidad exterior-interior que del primero al séptimo cuadro existe, lo basamos en un juego de ciclorama y cámara negra, según se tratara de uno u otro. De este modo, con simples elementos cambiables, conseguimos crear los ambientes necesarios.... Aquí las iluminaciones eran más vivas. Era necesario acentuar el tono zarzuelero, de ringo-rango crítico, de burla y de carcajada. Talcos rosas y amarillos, azules para la noche; se alternaban con algún ámbar, que llenaba de color y solidez el ambiente. Solo una de las escenas, la séptima, se salía de esta idea lineal. Era necesario reforzar hasta el límite la fanfarria caótica de esa despedida real. La estación, con su imagen histórica... (...) el colorín de uniformes, bandas, chisteras, trajes, etc. (...) Desde el concentrado proyector que iluminaba en el comienzo a la Sini y el Golfante, pasamos -mientras la banda hacía su paseo de entrada- a una iluminación general, en que las zonas de juego y de colocación de los distintos personajes estuviesen perfectamente valoradas (...) Por fin el ci-

clorama quedaba manchado por tres proyectores que completaban el horizonte de pastel de esa escena increíble.

Sobre "Los personajes y su concepción"

El esperpento trae consigo una concepción distinta del del personaje en el desarrollo temporal de las obras. El viejo héroe conductor emocional e ideológico de los demás hombres ha sucumbido (...).

La interpretación no podía llevarse a la manera tradicional. Hubo que introducir estos conceptos en el espíritu de los actores y hacerlos reponsables de todos y cada uno de los condicionantes que les definían. También ellos realizaron una "toma de conciencia" frente al texto, y supieron la verdad de lo que decían. Se convirtieron -a la manera expresionista- en factores expresivos de las ideas. En unificadores ideológicos tendiendo a un fin común (...) conseguimos en la primera, de las piezas reforzar su significación con el añadido de un prólogo, resumen de noticias, conversaciones, discursos, etc. al que acompañaban, contrapunteando, diapositivas de Solana. También introduciendo dos canciones a la manera popular, y, por fin, el epilogo de Bertold Brecht a "La buena alma de Se Chuan," que resumía y completaba admirablemente la pieza y todo el espíritu que nos había animado en su creación.

Con *La hija del capitán* fuimos más lejos. Los personajes acentuaron su interpretación crítica. El texto se intenció de manera semejante. Conseguimos que el ritmo, el clima y el tono de la pieza fuese tan distante, que en ningún momento el espectador se sintiese unido al suceso teatral que contemmlaba. Veía desde fuera y tomaba forzosamente conciencia frente e los hechos que presenciaba (...) El público tuvo que definirse a favor o en contra.

Es lástima que en esta descripción tan completa Hormigón se haya olvidado indicar cómo, por fin, resolvió el "problema" de las acotaciones. Creemos que simplemente ambientando cada escena de la manera indicada.

Hubo que esperar la llegada de la democracia a España para que se pudiera autorizar un montaje profesional de esta obra, en sesiones regulares y abiertas al gran público. Este estreno se llevó a cabo el 7 de enero de 1978 con el montaje de Manuel Collado en el "Teatro María Guerrero". Se presentó con su compañera de *Martes de Carnaval*, *Las galas del difunto*, y utilizando los mismos protagonistas: María José Goyanes en el papel de la Sinibalda y Manuel Galiana en el del "Golfante del Organillo". Redondearon los principales papeles Manuel Gallardo, en el del Capitán Chuletas de Sargento, y Alberto Fernández en el de un General Glorioso. Teófilo Calle desempeñó aquí el papel del Pollo de Cartagena y en *Las Galas* el de Pedro Macide, uno de los tres

[11] Evelio Echeverría publicó recientemente en *Hispanic Review*, volumen 43, N. 3, 1975, un artículo titulado "El Esperpento y el teatro de Marionetas italiano", en el que reproduce una declaración que Valle-Inclán hizo cuando visitó México en 1921, en la que explica la importancia del teatro de marionetas en sus nuevas obras. Veamos el texto de la entrevista:

—¿Y de teatro?

—Estoy haciendo algo nuevo distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo nuevo que he creado y que titulo "Esperpento". Este teatro no es representable por actores, sino por muñecos, a la manera del teatro "Di Piccoli" (sic) en Italia. De este género he publicado *Luces de Bohemia*, que apareció en la revista *España* y *Los cuernos de don Friolera*, que se publicó en *La Pluma*. Esta modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma. ¿Imagina Ud. a un marido que riñera con su mujer, diciéndole parlamentos por el estilo de los del teatro de Echegaray? Porque hay que apropiar la literatura a ellos. ¿Supone Ud. esa escena? Pues bien para ellos sería una escena dolorosa acaso brutal... Para el espectador una sencilla farsa grotesca. Esto es algo que no existe en la literatura española. Solo Cervantes vislumbró un poco de esto. Porque en el Qui-

"pistolos." Escenografía y vestuarios estuvieron a cargo de Claudio Segovia y Héctor Orezzoli, como en el caso de *Las galas*, y Carmelo Bernaola ambientó la obra musicalmente utilizando las siguientes "músicas pianola": "Carmencita," de Bizet (¡muy apropiada!); "La Java," de M. Ivaiu; "La Marcha de Cádiz," de Richards; "Los voluntarios," de Giménez; "La Banderita," de Alonso; y "Maniobras Militares", de Gordo. Como se ve, la música contribuyó su propio comentario irónico.

Veamos cómo recibió la crítica este par de esperpentos y qué nos dicen de su montaje. Antonio Valencia, en Sus "Crónicas" escribió sobre lo que él denomina "dos contradicciones" en la dirección de Manuel Collado:

> Una, la de acentuar el tono guiñolesco de los personajes del esperpento (tono más bien aplicado a las farsas del autor como podría ser la de *La reina Castiza*) por zonas, como todas las que actuaba Galiana y los divos del reparto, tan recalcado y subrayado sobre una escenografía que no le iba o viceversa. Luego, a la pieza más seria, *Las galas del difunto*, le aplicó el mismo tratamiento que a *La hija del capitán*, a la que el chundarata, tachín, tachín, le iba mejor porque era el nexo que ligaba sus dispersiones y la prueba es que el entusiasmo público se desató en la plena apoteosis verbenera de las fotografías finales de los grupos, ya fuera de Valle-Inclán con todos los personajes, de Alfonso XIII abajo, sometidos al mismo pasodoble.

Luego, sorprendentemente, tiene lo siguiente que añadir:

> En cambio, *Las galas del difunto* es una obra melotrágica, crítica, amarga y sombría, con un final patético en la que fulgen la jactancia, la irreverencia, el libertinaje, el escándalo y la profanación, para decirlo a la manera de Zorrilla. Los mohines interpretativos sentaban al meollo y estética de la obra y a su envoltorio escenográfico como una pedrada. En la otra daba lo mismo, porque *La hija del capitán* es puro mohín (énfasis mío).

Ángel Fernández Santos en *Diario 16* coincide con las objeciones de Antonio Valencia y culpa al director de escena y a los actores, sobre todo a las estrellas, Goyanes y Galiana. Por un lado critica el "tratamiento homogéneo" que Collado ha puesto encima de cada obra "y que oscurece a ambas"; de modo que los aciertos, el "empleo de los decorados" y la "buena disposición luminosa del espacio se vuelven desaciertos a la hora de observar que la ropa y el cartón cuentan con más atractivo... que la conducta de muchos actores, verdaderamente superficial (...) sobre todo en las estrellas de la noche... que o bien no dan la talla para hacer verosímiles las difíciles parrafadas... o bien carecen de soporte

jote lo vemos continuamente. Don Quijote no reacciona nunca como un hombre, sino como un muñeco: por esto provoca la hilaridad de los demás, aún cuando él esté en momento de pena. En las figuras de Goya hay también rasgos del que observa el lado tragicómico.

La entrevista, hecha por Velázquez Bringas, fue originalmente publicada en *El Heraldo de México* y más tarde reproducida en el *Repertorio Americano*, III, N. 13, de 28 de noviembre de 1921, en la página 171, de donde el Sr. Echeverría la ha tomado. Agradezco estos datos al colega, profesor Allen Phillips. Creo que lo importante aquí no es la posible influencia del teatro italiano de Marionetas sino más bien la nueva concepción de Valle-Inclán de cosificar al hombre y convertirlo en un títere. Interesante también, para clarificar un texto de *Los cuernos...*, es la declaración que hace sobre Cervantes y Don Quijote. Recuérdese que Don Estrafalario, en el "Epílogo", contesta a la pregunta de don Manolito, "¿Cree usted que no ha servido de nada Don Quijote?", con la categórica aseveración, "Ni don Quijote ni las guerras coloniales". Efectivamente, Valle-Inclán creía firmemente que él fue el único autor español que comprendió la lección de Cervantes y la incorporó en el nuevo género que él bautizó con el nombre de "esperpento".

de dirección." Específicamente, en el caso de Galiana a quien el director le ha permitido "reducir a sus dos personajes a un solo 'tic' sainetero, repetido hasta la saciedad."

Dos días más tarde, en una entrevista que el mismo crítico le hace a Manuel Collado, este se defiende al hablar de las dificultades que se le plantearon al dirigir estas dos obras: "el endiablado lenguaje de Valle-Inclán. *Hay que decirlo de una manera determinada para que se entienda*. Además, todos los papeles son importantes y como *llamar a primeras figuras era imposible*, ha resultado muy difícil orquestar ese concierto" (Énfasis mío).

Es importante destacar esos dos elementos mencionados por Collado porque apuntan al defecto de que viene adoleciendo el teatro de España por mucho tiempo. No existe en este país el equivalente a una compañía como la del Old Vic o la de la Comedie Française, o el Théâtre National Populaire, o el Berliner Ensemble; de modo que es, en efecto, difícil, montar una obra sin disponer de una compañía donde todos los actores han tenido un entrenamiento riguroso y no es necesario contar con "primera figuras" para poder "orquestar" una obra. Pero sigamos:

> Sí, también algunos críticos me han tachado de un tratamiento marionetista en vez de darle una dimensión tremendista; pero hay un segundo problema, que es saber con qué actores cuentas.... Lo que quiero decir es que una versión tremendista no podía darse por las limitaciones físicas de ambos [actores, es decir la Goyanes y Galiana]. Lo que se trataba era conseguir una labor de acercamiento del texto al posibilismo de los actores anuque vaya en detrimento del autor. Puedo aceptar que ese tratamiento marionetista que doy a *Las galas del difunto* distancie algo la obra, pero no la traiciona.

Estamos de acuerdo con Collado (y reproducimos las interesantísimas declaraciones hechas por Valle-Inclán en 1921)[11] que, entre otras cosas dice "Estoy haciendo algo nuevo distinto de mis obras anteriores. Ahora escribo teatro *para muñecos*. Es algo nuevo que he creado y que titulo *Esperpento*" (Énfasis nuestro.) Además, no sabemos qué cosa es eso de "dimensión tremendista" que los críticos le pedían a Collado.

Por último deseamos reproducir lo que dice el director sobre la decoración

> La técnica de los telones pintados casi ha desaparecido [en España, se entiende]. Por eso tuvimos que concertar el trabajo con unos talleres escenográficos de Milán que trabajan para la ópera. Aquí quisimos hacerlo, pero tardaban seis meses en confeccionarlos y además no tenían espacio suficiente para los cientos de metros que han requerido los siete cuadros de ambos libretos.

Sobre la decoración tiene intererantes observaciones el artículo que con ocasión del estreno de estas obras escribió Enrique Llovet para *El País*, en que se refiere

a

> ...la rica y espléndida visualización de Claudio Segovia y Héctor Orezzoli, creadores de unos decorados absolutamente sensacionales, tanto en su concepción como en su realización. La vieja -y olvidada- perspectiva reina con tal vigor que imprime carácter a la representación hasta extremos inauditos. Un ejercicio de estilo tan brillante, forzosamente obliga al espectador a integrarse en la historicidad concreta de los ámbitos.

Como ha dicho Llovet, Manuel Collado inventó "una dramaturgia general para contar los esperpentos. Esta dramaturgia puede, por supuesto, discutirse, pero está ahí". Creemos, sin haber podido presenciarla, basándonos únicamente en la crítica periodística y en las fotografías de las dos obras, que esta dramaturgia inventada por Collado no anduvo tan desencaminada como algunos de sus críticos afirmaron.

Tenemos noticia de que durante el verano de 1978 viajó la "Compañía de María José Goyanes" con estos dos esperpentos por varios países de Hispanoamérica.

Apéndice

Tres montajes de *Luces de Bohemia*

Consideramos estos tres montajes en un orden cronológico, aunque tal ordenación no obedece a ninguna otra circunstancia que la meramente temporal ya que, como se verá, cada montaje fue concebido independientemente sin, al parecer, ninguna influencia mutua. Representan, pues, tres maneras posibles de presentar este esperpento. Lamentamos no tener detalles del montaje de *Luces* en Edimburgo que, sin duda, contribuiría a una cuarta manera totalmente distinta. Futuros *metteurs-en-scène* podrán servirse de este apéndice para considerar ventajas o desventajas inherentes en cada una de estas realizaciones.

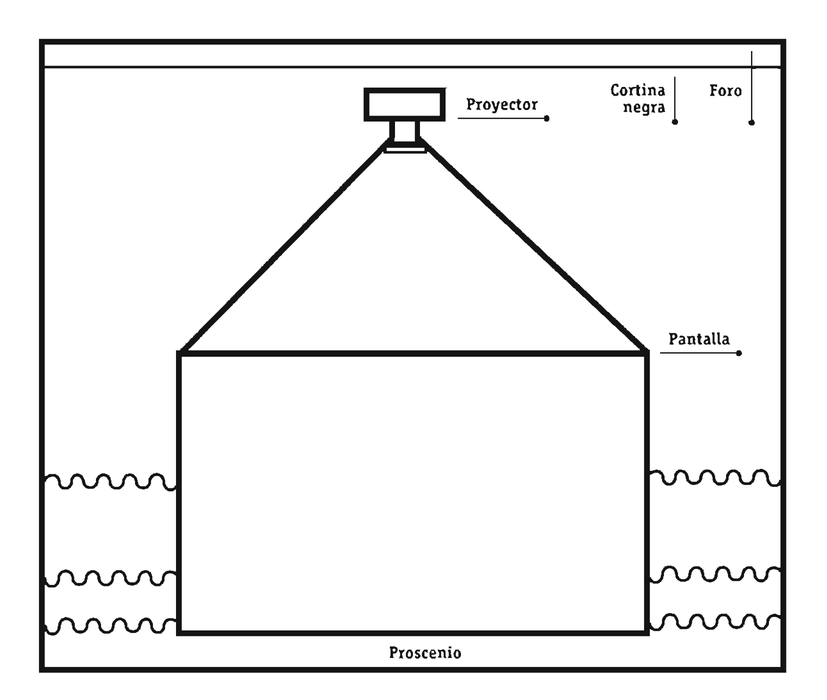
Montaje del "Théâtre National Populaire," París, 1963:

Se construyó una plataforma que comprendió casi todo el ancho de la embocadura del escenario y que superaba, en unos cinco metros, la boca de este, proyectándose sobre el foso de la orquesta. La plataforma, con una rampa en la mitad del fondo, contenía tres escenarios giratorios: dos de unos cinco metros de diámetro y el tercero, en el fondo, al centro, de unos cuatro metros de diámetro. Cada una de las plataformas giratorias estaba subdividida en dos hemisferios, lo cual permitía la preparación previa de seis escenas con solo la rotación de cada una de ellas conforme fuera necesario. Con este sistema era fácil el preparar la decoración y los accesorios para las nueve escenas siguientes (6 y 3). Al fondo un ciclorama con "fondo de cielo." Además del telón de boca, que cerraba únicamente hasta los límites laterales de la plataforma del proscenio, había pequeños telones negros laterales, a modo de bambalinas, que colgaban a cada lado del escenario giratorio del fondo y a los lados derecho e izquierdo de los respectivos escenarios giratorios frontales.

Según puede verse en las fotografías de este montaje, las escenas parecen haber transcurrido con fondos negros y la ambientación de cada una de ellas debió haberse hecho a base de accesorios y de luces.

Montaje de José Tamayo (Valencia, Madrid, Barcelona, México)

De las descripciones de esta puesta en escena incluidas en el apartado correspondiente, puede colegirse que este montaje fue mucho más sencillo en su concepción que el anterior. Básicamente se trata de una cámara oscura creada en el espacio del



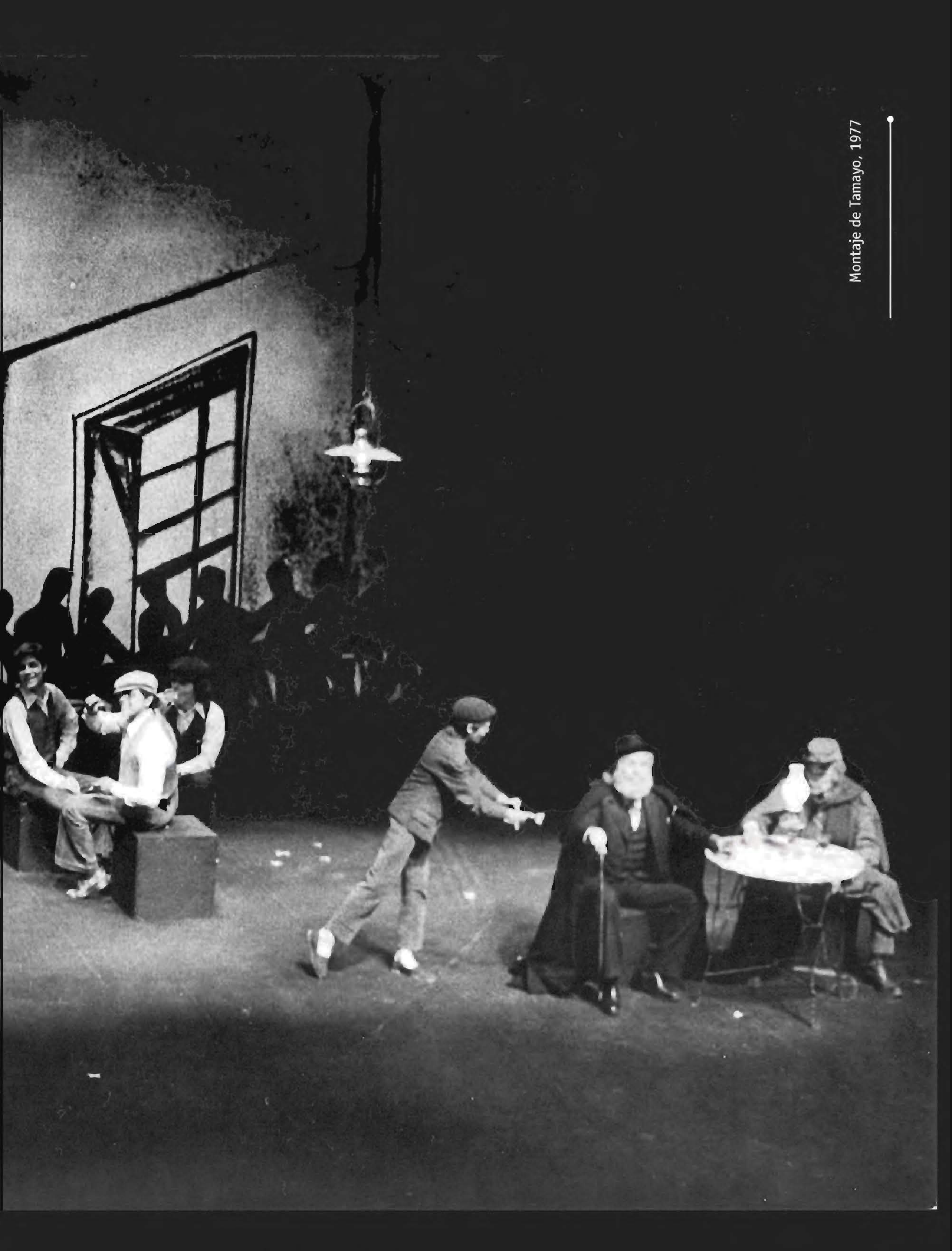
escenario con telón negro en el foro y cortinas negras laterales. Con suficiente espacio para poder proyectar transparencias desde atrás sobre un telón de tela clara (no blanca) a modo de pantalla, que cubre toda la anchura del escenario. Cada una de las escenas se ambientó a base de proyecciones sobre ese telón que servía de fondo a los actores, y de accesorios fácilmente traídos y llevados lateralmente con la suficiente rapidez para permitir el ritmo rápido del cambio de escenas. Ignoramos cómo dividió George Wilson la representación, es decir, qué intermedios utilizó y entre qué escenas. Tamayo utilizó un intermedio entre las escenas ocho y nueve; es decir, la primera mitad de la función terminó con la escena entre Max y el Ministro y la segunda mitad se inició con la escena en el café entre Max, Latino y Rubén Darío.

Algunas de las escenas se hicieron con fondo oscuro, sin proyecciones, ambientadas únicamente con accesorios y luces. Así, por ejemplo, la de la redacción del periódico. La escena doce, la de la muerte del niño por una bala perdida, por el contrario, se hizo a base de siluetas: los actores en la oscuridad del escenario, se destacan negros sobre el telón de la pantalla, enteramente iluminado con luz blanca (una idea que Tamayo debió tomar de los "autos para siluetas"). Otras dos escenas que se representaron con fondo oscuro sin proyecciones, fueron la de la "cueva de Zaratustra" (a la cual volveremos en breve) y la del velorio (interior del piso de Max, donde transcurre también la primera escena de la obra).

Montaje de Tamayo, 1971





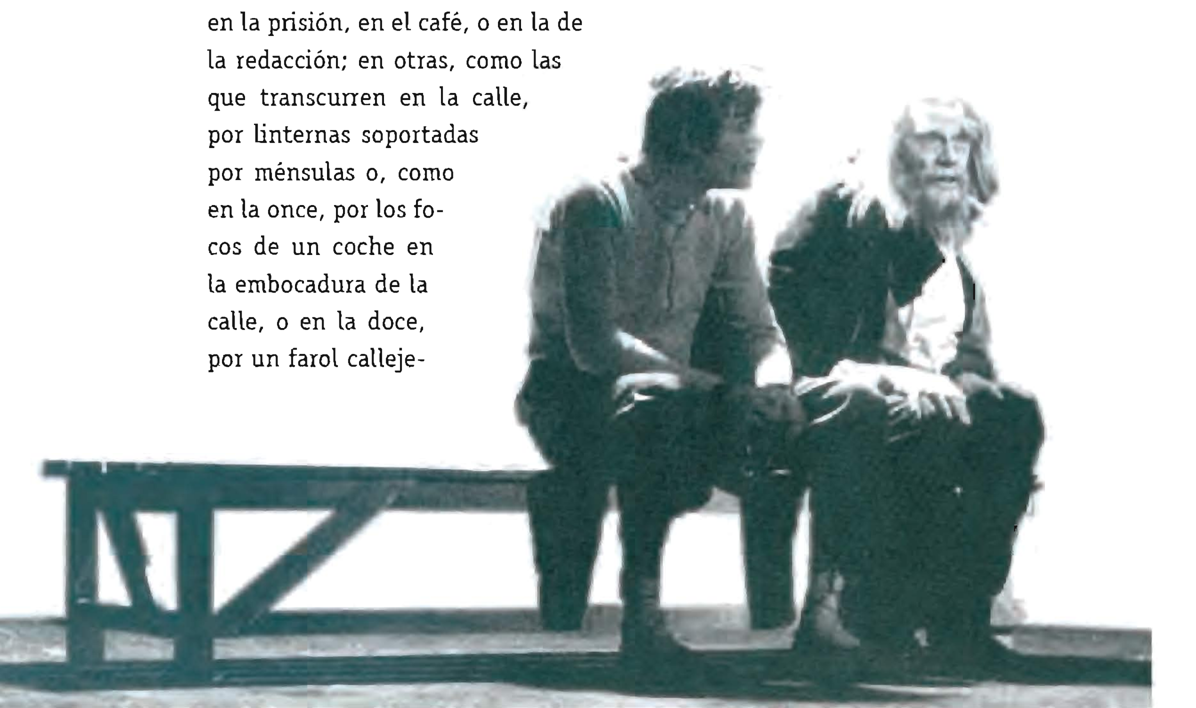


Montaje de Tamayo, 1977

Montaje de Dieter Reible en el "Schauspielhaus Theater" de Kiel

De concepción bastante simple también, el montaje de la traducción alemana, *Lichter der Boheme*, se hizo a base de convertir el escenario en el clásico cuarto (o cámara) de tres paredes (la cuarta corresponde a la boca del escenario). Solo que en este caso las paredes consistían en una serie de como persianas venecianas que podían subir y bajar, abrirse y cerrarse.

Cuando una sección sube puede colocarse en el espacio que deja libre una puerta, como en la escena octava en el despacho del Ministro. Las "persianas" pueden abrirse o semiabrirse para dejar pasar la luz desde atrás o recibir la luz de un foco superior. Algunas escenas tienen lugar con fondos totalmente oscuros, como sucede con la escena seis, con el preso catalán. Otras, como las de la calle, se ambientan con diferentes efectos de luz e incluso, como en la escena once, con la iluminación de los focos de un coche al fondo. Según puede observarse al estudiar los esbozos del escenógrafo Hans Vietor, las primeras siete escenas de la obra utilizan la sección izquierda del escenario (perspectiva del público); las escenas ocho, nueve, diez y catorce, el centro; las doce, trece y quince, vuelven al lado izquierdo; solo la escena once transcurre en la sección derecha del espacio escénico. El programa anuncia un intermedio después de la escena octava, la del Ministerio, como hizo Tamayo en su montaje. En los esbozos de Víctor puede también apreciarse la utilización de "escenarios sintéticos" que D. Ramón hubiese apreciado. La primera escena transcurre en una habitación vacía con una puerta al fondo y solo vemos una ropa tendida de unos alambres dentro de ella. Este vacío evoca el patetismo del piso de Max donde se inicia la acción. El resto de las escenas están ambientadas a base de accesorios y de alguna lámpara que cae desde arriba, como en la taberna de Pica-Lagartos, en la prisión, en el café, o en la de la redacción; en otras, como las que transcurren en la calle, por linternas soportadas por ménsulas o, como en la once, por los focos de un coche en la embocadura de la calle, o en la doce, por un farol calleje-





Luces de bohemia, La cueva de Zaratustra. Georges Wilson, 1963

ro que cuelga desde unos alambres y unos tachos de basura. Este montaje, de los tres, parece ser el más sintético. La ambientación histórica se ha logrado exclusivamente a base del vestuario, con el añadido de un personaje, "Madre España," que recita algunos textos como se explicó anteriormente.

Escena dos, "La cueva de Zaratustra"

Si miramos las fotografías de los tres montajes de esta escena, no cabe duda de que, a primera vista, el más "esperpéntico", plásticamente, es el logrado por George Wilson en el Théâtre National Populaire. Podemos observar también que tanto este montaje como el de Tamayo tomaron bastante literalmente el título de esta escena, "la cueva de Zaratustra," y trataron de ambientarla en un lugar oscuro en el que no se perciben ni puertas ni ventanas; es decir, en una especie de cueva literal. El inconveniente con esta ambientación es que no facilita la escenificación, como se apuntó antes, de la acotación hacia el final de esta escena ("Un retén de polizontes pasa con un hombre maniatado"...) que nosotros consideramos fundamental en el proceso que traza la gradual toma de conciencia, de parte de Max, de la situación política y social que él confrontará de lleno, por primera vez, en la escena sexta al encontrarse en el calabozo con el paria catalán. He mencionado ya que Tamayo, tan cuidadoso en todos los detalles de su montaje, pasó por alto esta acotación (sin darse cuenta de ello, de acuerdo con su propia declaración). La razón es simple de adivinar: no era fácil, con la ambientación de esa escena, dentro de una "cueva", mostrar el "retén de polizontes" o los huelguistas que pasan. Aunque no vimos el montaje del T.N.P., sospechamos que tampoco ahí se dramatizó esa importante acotación.

El diseño de Hans Vietor le proporcionó a Dieter Reible, sin dificultad alguna, dramatizar las acotaciones añadidas por Valle-Inclán en esta escena dos como comienzo de este proceso de toma de conciencia: la persiana veneciana al fondo está abierta y permite que veamos las siluetas de los huelguistas y, más tarde ,ese "retén de polizontes... con un hombre maniatado". Claro, se ha sacrificado la "cueva" pero se ha ganado algo mucho más importante para este esperpento: su ambientación histórica, política y social.

Rodolfo Cardona
Catedrático Emérito de la Universidad de Boston
rcardona56@comcast.net

RESUMO

Esta é a segunda e última parte do estudo de Rodolfo Cardona sobre a recepción das primeiras producciόns teatrais das obras de Valle-Inclán entre 1912 e 1974. As estreas tiveron en xeral unha fría acollida, cando non foron pateadas, durante a propria vida de Valle-Inclán, o que contrasta co interese e entusiasmo mostrado polo público e crítica a partir dos anos 1960. Tamén se presta atención ás poucas excepcións a esta tendencia.

Palabras chave: obras · producción · recepción · teatro · literatura

ABSTRACT

This is the second and last part of Rodolfo Cardona's review on the reception of the theatrical productions of plays by Spanish author Ramón María del Valle-Inclán between 1912 and 1974, with special emphasis on the reasons why they were usually coldly received, if not hotly contested, during Valle Inclan's own life, compared with the enthusiastic interest shown by the public and critics after the 1960s. Exceptions to this general trend are also taken into account.

Keywords: plays · production · reception · theatre · literature

RESUMEN

Esta es la segunda y última parte del estudio de Rodolfo Cardona sobre la recepción de las primeras producciones teatrales de las obras de Valle-Inclán entre 1912 y 1974. Los estrenos tuvieron en general una fría acogida, cuando no fueron pateados, durante la propia vida de Valle-Inclán, lo que contrasta con el interés y entusiasmo mostrado por el público y la crítica a partir de los años 1960. Se presta atención también a las pocas excepciones a esta tendencia.

Palabras clave: obras · producción · recepción · teatro · literatura



ANNO XVII - N. 347
1° Febbraio 1941-XIX

Lire DUE

SOCIETÀ EDITRICE TORINESE · TORINO
SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE (Secondo Gruppo)

il dramma

quindicinale di commedie di grande
da lucio ridenti

POMPEI

Anton Giulio Bragaglia

in questo fascicolo

UN CAPOLAVORO DEL TEATRO SPAGNOLO
LE CORNA DI DON FRIOLERA
DI RAMÓN MARIA DEL VALLE-INCLÁN

Traducción italiana de *Los cuernos de Don Friolera,* 1941



Cuadrante. Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos, nº 31, decembro 2015.
José María Paz Gago, *El teatro de Valle-Inclán en Italia*.
Pp 116-136.

DRec: 16/11/15
DAcep: 18/11/15

ABSTRACT on page 136
RESUMO na páxina 136
RESUMEN en página 136

El teatro de Valle-Inclán en Italia

José María Paz Gago
Universidade da Coruña

La mayor aportación teatral de Ramón María del Valle-Inclán, la revolucionaria dramaturgia esperpéntica, encontrará por primera vez su plasmación escénica precisamente en Roma. En noviembre de 1934, en efecto, Anton Giulio Bragaglia dirigía en el Teatro Valle *Le corna di don Friolera* en una versión italiana traumática y dramáticamente expurgada por la censura fascista. Esta versión encontrará al menos dos reposiciones, una en 1937 y otra en 1950, ya liberada de buena parte de las amputaciones censoriales musolinianas.

Después de esa tempranísima *première* mundial de *Le corna di Don Friolera*, habrá que esperar cuarenta años nada menos para que otra muestra en lengua italiana del teatro valleinclaniano vuelva a subir a los escenarios de Italia. En las décadas de los setenta y ochenta, en efecto, se representan a la largo y ancho de la Península itálica, con notable éxito de crítica y público, las piezas mayores del dramaturgo gallego, *Divine Parole* (1974) y *Luci de Bohème* (1976, 1984-1985). Si esta última producción visitará setenta ciudades italianas, en dos largas giras históricas, *Divinas palabras* tendrá un recorrido mucho más discreto, pero dejará huella sin perder un ápice de su vigencia pues será llevada a escena en este mismo año de 2015 nada menos que por el prestigiosísimo Piccolo Teatro-Teatro de Europa de Milán.



Capricho 77: Unos a otros, Goya

1. El estreno romano de *Le corna di don Friolera* (1934)

Sólo el prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera* habían sido representados de forma informal por el Grupo El Mirlo Blanco, formado por Ricardo Baroja y otros amigos de Valle, en casa del primero, a principios de 1926, pocos meses después de que apareciese publicado en volumen junto con los otros esperpentos, *Martes de Carnaval*, *Las galas del difunto* y *La hija del capitán* (1925).

Pero el estreno absoluto de este esperpento, aunque seriamente amputado por la acción vil de la censura, se producirá en Roma ocho años más tarde, el 9 de noviembre de 1934, en el Teatro Valle, un teatro con una larga historia que parece haber llegado a su fin muy recientemente, en agosto de 2014. El teatro más antiguo de la capital italiana, inaugurado en 1727, cerraba sus puertas el pasado año, tras un heroico trienio funcionando como Teatro Valle Ocupado, tomado y autosugestionado por un colectivo de activistas y trabajadores del espectáculo.

Coincidiendo con la estancia del dramaturgo en la capital italiana, en el breve período que estuvo presencialmente al frente de la Academia de Bellas Artes de España en Roma, Anton Giulio Bragaglia hace realidad su proyecto de puesta en escena de *Le corna di Don Friolera*, al frente de su Compañía Teatro Sperimentale degli Independenti.

Los ensayos se realizaron en el Círculo Artístico de Vía Margutta y debieron comenzar en firme el primero de noviembre, cuando la compañía disponía ya de un texto definitivamente aprobado por la férrea censura que había puesto en marcha con efectividad el régimen de Mussolini tres años antes. En efecto, Bragaglia sometió a la Oficina de Censura Teatral italiana el texto traducido y adaptado por él mismo, pues la ley 599 de 1931 obligaba a revisar todas las piezas que iban a ser representadas en los teatros italianos. Estas debían ser autorizadas por el funcionario en quien había delegado el ministro del interior, en concreto por el Comendador Leopoldo Zurlo, director del Servicio de Revisión Teatral (*cfr*. Gambini, 2014, pp. 130-131 y nota 16).

El 30 de septiembre de 1934, Bragaglia envía a Zurlo el texto de una *comedia* que él denomina *Experimento*, original de Ramón del Valle-Inclán. Esta *sátira de la vieja España* —como la define el director teatral— recibe el *Nihil Obstat a la representación* de la obra *Le corna di Don Friolera*, eso sí, *con los recortes aportados*, un mes después, el 30 de octubre.

La acción censorial de Zurlo sobre el texto estriba esencialmente en eliminar una expresión que podía ofender al Rey, así como diversos pasajes susceptibles de ser ofensivos para el estamento militar, suprimiendo especialmente los episodios que hacen referencia al sentido del honor del protagonista, un militar, ante la infidelidad de la esposa —los cuernos— que sólo puede ser castigada con la muerte. De este modo, toda la fuerza de la pieza esperpéntica se diluye irremisiblemente en la versión finalmente autorizada, lo cual debió de indignar extremadamente al dramaturgo arousano que aparentemente se desinteresó del asunto.

La idea de esta puesta en escena parece muy anterior al nombramiento y llegada de don Ramón a Roma. Según ciertos testimonios, el proyecto data de finales de 1928 (Alberti, Bevere y Di Giulio, 1984, pp. 394 y 484-486; Gago Rodó. 1990, p. 106, nota 11). Procedente del teatro y del cine experimentales, Bragaglia se ocupaba del teatro de vanguardia en Italia desde los años veinte, escenificando con su compañía experimental piezas de Jarry, Apollinaire, Strindberg, Brecht o Pirandello. En ese contexto hay que situar su iniciativa de llevar a cabo este montaje valleinclaniano estrenado a finales de 1934.

Valle bien pudo haber conocido cinco años antes al teórico y practicante del escenoplasticismo y la fotodinámica, quien el 13 de enero de 1930 visitaba Madrid para pronunciar la conferencia "El nuevo teatro técnico" en la Residencia de Estudiantes. Bragaglia no sólo barajaba ya la posibilidad de llevar a escena *Los cuernos de don Friolera*, sino que habló de ello en su conferencia tal como recoge en su crónica Díez Canedo al referirse a *la futura representación de una farsa de Valle-Inclán, "Los cuernos de don Friolera", que está en proyecto* (*El Sol*, 17 de enero de 1930).

Es muy posible, pues, que el dramaturgo se encontrase con él pues asistieron a su intervención numerosos escritores e intelectuales e incluso visitó a varios de ellos, como a Giménez-Alemán, en sus domicilios, de acuerdo con las informaciones de Díez Canedo. A esos días de enero de 1930 puede referirse Bragaglia cuando escribe, en el programa de mano de la reposición de la obra en 1951, que *había conocido a don Ramón en su casa, en Madrid.*

Por otra parte, buena parte de las ideas sobre el teatro que defiende el arousano —importancia de la escenografía y la iluminación en detrimento del texto, la metateatralidad o la reivindicación de la cinematograficidad...— coinciden con las del teórico y director italiano. Don Ramón apreciaba, además, las dotes oratorias de Bragaglia, citado junto a Marinetti, Gómez de la Serna y Bernard Shaw en la conferencia que el arousano pronunció en el Ateneo Guipuzcoano de San Sebastián, el 29 de noviembre de 1933, tal como recoge el periódico



Capricho 76: Está vuestra merced... pues, como digo... ¡eh! ¡cuidado! si no..., Goya

republicano *La Voz de Guipúzcoa* al referirse a la fórmula tribunalicia adoptada para esta intervención: el escritor respondería a las preguntas planteadas por el público (Santos, 2010, pp. 336-337).

Ya en noviembre de 1932, cuando se rumoreaba que el autor de las *Sonatas* podía ser nombrado director de la Academia de Bellas Artes de España en Roma, el diario *La Libertad* le entrevista sobre el tema y don Ramón expresa su disposición entusiasta a aceptar ese cargo e irse a Roma, evocando con indisimulada satisfacción el proyecto teatral que allí le esperaba: *Bragaglia, el gran animador italiano, una de las grandes figuras teatrales del Mundo, quiere estrenar en Roma "Los cuernos de don Friolera". Me gustaría, claro, estar allí en esos días...* (17.11.1932). Justo un año más tarde, cuando la escenificación se haga por fin realidad, sea por la indignación que le produjo aquella censura exhaustiva y traumática de la pieza, sea por su delicado estado de salud, don Ramón ni asistió a la representaciónn ni se refirió a ella en ninguna otra ocasión.

El 9 de agosto de 1933, el diario *Luz* le hace una larga entrevista sobre sus impresiones del país, en la que hace don Ramón un encendido elogio de la Italia mussoliniana. En esa entrevista se refiere en concreto al estado del arte y del teatro en la Italia fascista: *El arte en Italia, como en todas partes, está en un momento de nueva creación, en nebulosa. Pero como ocurre en las grandes horas del renacimiento de un pueblo, el arte es una cosa unida al sentido político. Todo en Italia, las artes plásticas, el teatro, etc., colabora en el sentido de renovación y de tradición. Está llena de máximo impulso vital toda la obra política italiana...* (Santos, 2010, p. 259).

Fuese por la intolerable expurgación impuesta por la censura fascista o fuese por lo que era habitual en él en esa época en la que ya estaba muy decepcionado con el teatro y sus afanes, lo cierto es que Valle no asistió al estreno y, de hecho, regresó a España el 3 de noviembre, una semana antes del mismo. No podemos dar credibilidad a la afirmación de Bragaglia según la cual *cuando vino al Teatro Valle para el estreno italiano, se quedó contento*, como tampoco parece verosímil otra declaración suya, en el mismo texto escrito para el programa de mano de la reposición estrenada en Nápoles en 1951: *Trabajamos juntos en su despacho, allá, en el Gianicolo, para la puesta en escena de Don Friolera*. Ni el despacho de don Ramón reunía condiciones para trabajar ni estaba su director con buena salud ni con buena disposición para tales trabajos de adaptación, de los que nunca habla su documentación de esos meses en la Academia. Sin duda, el paso del tiempo —17 años nada menos— llevó a Bragaglia a rememorar hechos que nunca sucedieron, en un texto de evidente autoelogio.

Toda la prensa romana se hizo eco de esta importante *première* mundial de *Los cuernos de don Friolera* que conquistó un notable éxito de crítica y público,

pese a las dificultades inherentes al teatro valleinclaniano y al esperpento en particular, sin obviar la acción destructora de la censura. La primera de ellas, la traducción del texto, asumida personalmente por el cineasta y director de escena, con la más que improblable colaboración del dramaturgo. Sin duda haciéndose eco de sus propias declaraciones antes citadas, Alberti, Bevere y Di Giulio afirman que *divideva in tre atti e 13 quadri ed era stata tradotta da Bragaglia insieme all'autore stesso* (1984, p. 484)

En su versión, el director debió recurrir a abundantes dialectismos para lograr en lengua italiana el sabor castizo y la eficacia retórica de las abundantes locuciones sin equivalente en el italiano culto. Esa es la crítica sustancial del comentarista de *Il Giornale d'Italia*, para quien esta *sátira viva y con trazos de profunda y dolorosa humanidad*, presentaba una deficiente traducción, muy del gusto de Bragaglia por otra parte, inclinado según esa crítica a los chistes fáciles, las palabras malsonantes y al humor grueso.

Incluso el crítico de *Il Giornale d'Italia*, abiertamente hostil a las propuestas dramatúrgicas de Bragaglia, se veía obligado a reconocer que el público se había divertido y había aplaudido muchas escenas, certificando que había sido todo un éxito. Coincidía con él Arnaldo Beccaria desde las páginas de *L'Italia Letteraria* al describir cómo el público había seguido con creciente interés y diversión la pieza, aplaudiendo calurosamente al final de cada escena y de cada acto. Lo mismo precisaba *Il Messaggero* al indicar que al final de cada acto y después de algunos cuadros resonaron repetidamente los aplausos.

No parece por tanto verosímil el testimonio del Agregado militar de la Embajada de España, Hidalgo de Cisneros, quien habría asistido al estreno en compañía de su esposa y de Mariquiña Valle-Inclán. En su opinión, la representación había sido un verdadero desastre y no habría gustado nada al público que habría hecho patente su disgusto.

Enfermo de su dolencia renal (hematurias) desde septiembre, el 1 de noviembre el Embajador de España en Roma envía al Ministro de Estado un telegrama comunicándole la autorización concedido al director de la Academia, *gravemente enfermo*, para retornar a Madrid (Santos, p. 523). Valle deja definitivamente su puesto de Roma, en el que había permanecido del 20 de abril al 29 de julio de 1933, su primera estancia, y del 10 de marzo hasta este 3 de noviembre de 1934, su vuelta definitiva.

Alicaído y desilusionado, muy frustrado debía estar el dramaturgo por esa extensa expurgación perpretada por la censura mussoliniana porque, contra su proceder habitual, en una entrevista publicada en el diario *El Sol*, seguramente hecha la víspera y publicada al dia siguiente, 11 de noviembre de 1934, los mis-


Berlín 1937

mos días en que la obra se representaba en Roma, no hace ninguna alusión a ello. Su desinterés por esta histórica puesta en escena de Bragaglia es absoluto.

Don Ramón está ese día esquivo y lo demuestra muy explícitamente: -*Nada interesante puedo decir para los periódicos.* La entrevista toma derroteros más positivos cuando Valle muestra su entusiasmo habitual por los tesoros arqueológicos de Italia. En lo referente a la literatura declara que apenas tiene tiempo de escribir y que está alejado de los círculos intelectuales italianos. Ninguna mención a Bragaglia, miembro activo de los influyentes círculos futuristas, destacado hombre de teatro y responsable directo del estreno de *Le corna di don Friolera* en aquellos mismos días. Olvidados sus entusiasmos de un año antes, esta vez Valle es pesimista: -*De lejos parece que la vida intelectual italiana es escasa, o no ofrece aliciente alguno de novedad.*

Pero lo más grave es que el periodista le pregunta expresamente sobre el teatro y el escritor gallego no reacciona ni cita para nada el estreno romano de una pieza que ya no debía reconocer como suya, tal había sido la atenuación dramática de su argumento infligida por el censor Zurlo. En el teatro italiano no hay novedad ni originalidad, afirma: - *Sigue todo igual. Lo conocido. Ya en otras ocasiones he dicho que la producción literaria e intelectual de Italia en estos tiempos adolece de una preocupación estrictamente nacionalista, que dificulta en gran manera su universalidad* (Santos pp. 526-527). Alusión velada quizás a la acción censora que amputaba una obra de un autor español, en aras de preservar el orden y la moralidad tal como las entendían las autoridades fascistas italianas.

La amplia y entusiasta cobertura de *Il Tevere*, ilustrada con un retrato del escritor realizado por el pintor argentino Montesinos, trataba de dar a conocer a Valle-Inclán en Italia. El crítico de este influyente medio define la pieza como una *espectacular farsa*, concebida de acuerdo con el gusto popular, *dialogada y escrita en una lengua colorida y violenta*, inspirada en los modelos clásicos del estilo *cocase*, alusión clara a esta versión textual. La misma valoración hace *Il Messaggero* de una pieza que presenta una trama escabrosa, pero no molesta, con un tratamiento grotesco. Para *Il popolo di Roma*, la representación adolece de una cierta frialdad e intelectualismo, aunque el juego escénico y la tensión melodramática disipan esos rasgos de un espectáculo que recomienda a los espectadores.

El director realizó una brillante escenografía, recreando una especie de pazo gallego y disponiendo un escenario giratorio que permitía realizar hasta trece cambios de lugar, correspondientes a cada uno de los cuadros, sin necesidad de bajar el telón. Para *Il Giornale*, la escenografía estaba bien realizada aunque

daba la sensación de lo provisional e improvisado, característica inconfundible de Bragaglia, apunta. También para *Il Tevere*, el planteamiento escenográfico era el clásico del director italiano: palacio de cartón piedra, paredes de tela.

La obra permaneció tres días en cartel y fue repuesta tres años después, en 1937, por el Teatro delle Arti de Roma, la nueva compañía de Bragaglia. Todavía en el año 1951 se hará una nueva reposición en el Teatro Della Floridiana de Nápoles de estos *Corna di don Friolera*, en una versión cuyo texto no es exactamente el que había sido publicado en 1941 por la revista *Il Dramma*. En efecto, el director y adaptador liberó la pieza de las severas expurgaciones impuestas por la censura y recuperó fragmentos que, tras la caída del régimen fascista, no parecían peligrosos para la moral pública.

2. La década de los setenta: *Parole divine* y *Luci di Bohème*

En la década de los sesenta pocos rastros se encuentran del teatro valleinclaniano en la patria de Pirandello. Dos montajes universitarios, uno español y otro italiano, enmarcan el paso de las *Divinas palabras* de José Tamayo, con su Compañía Lope de Vega, por el Teatro de La Fenice. En el marco del Festival Internazionale del Teatro di Prosa, en la Biennale veneciana, las andanzas de la sensual Mari Gaila permanecieron en escena del 10 de septiembre al 4 de octubre de 1962, augurando que Venecia se convertirá en la ciudad valleinclaniana por excelencia de Italia.

Dos años antes había estado en esa bellísima ciudad la Compañía del Teatro Universitario de Barcelona, dirigida por el muy oficialista José María Loperena, con la *Farsa italiana de la enamorada del rey*. En 1963 el esperpento *Gli abiti del defunto* subía a las tablas, también en las ciudad de los canales, a cargo de la Compañía del Teatro Universitario di Ca'Foscari, dirigida por Giovani Paoli.

Lo que se había producido en Francia en esa década, la extraordinaria explosión internacional de la original dramaturgia valleinclanesca, tiene lugar en Italia a mediados de la década siguiente. Las piezas mayores del arousano, *Divinas palabras* y *Luces de bohemia*, se revelarán al público italiano y esta última conocerá un éxito notable recorriendo toda la Península.



Divine parole, por Enríquez. Florencia 1974.

2.1. *Divine parole* (Enríquez 1974, Michieletto 2015)

El 28 de mayo de 1974 estrenaba Franco Enríquez, antiguo ayudante de dirección de Luchino Visconti y de Giorgio Strehler, en su Teatro Circo de Florencia, la versión italiana de *Divinas palabras*, en el marco del Maggio Musicale Fiorentino. Tras haber dirigido el Teatro Stabile de Torino, Enríquez se convierte en director artístico del Teatro Stabile de Roma, donde realiza numerosos espectáculos, siempre polémicos y con notable éxito de público. El año anterior había trasladado el teatro romano a su ciudad natal, Florencia, bajo una carpa de circo en la que pondrá en escena la obra de Valle.

La puesta en escena de Enríquez no convenció en absoluto a la crítica que lo censuró sin ambages calificándolo de melodrama efectista y versión circense, haciendo referencia, en doble sentido, al espacio escénico donde se representaba. No sólo se trataba de la carpa citada por Tian en *Il Messaggero* o por Monti-

celli en *Il Corriere*, sino también de una espectacularidad superflua, puramente exterior o de trucos facilones.

La lectura que hace el director florentino de esta bárbara tragicomedia de aldea parece distar mucho de ser adecuada. Si Franco Cuadri echa en cara a Enríquez la *reducción folclorica* de una obra que incidiría en la excentricidad y el folclorismo efectista, dando una imagen distorsionada de España, de Monticelli le acusa igualmente de efectismo banal y pintoresquismo tópico para dar cuenta del mundo bárbaro recreado en la pieza (García Rodríguez 2003, pp. 13-15).

El núcleo central del montaje es la Compagnia dei Quattro fundada por Enríquez, la actriz Valeria Moricone, Glauco Mauri y Emanuele Luzzati, responsable de la escenografía. El trabajo escenográfico de Luzzati fue el aspecto más elogiado por la crítica que supo apreciar el esfuerzo para simplificar un espacio complejo. En efecto, la obra se desarrolla en una única plataforma central, articulada en varios lugares mediante un juego de escotillas y pasadizos practicables para los actores.

Es sobre esta plataforma donde Franco Enríquez despliega todo tipo de efectos, desde trucajes ilusionistas, apariciones infernales y ascensiones celestes, maniquíes volantes o hasta murciélagos, mecanismos varios, luces estroboscópicas, explosiones de humo... para escenificar las diferentes peripecias que contiene el texto valleinclanesco.

Tampoco la interpretación actoral cosechó demasiado éxito por su heterogeneidad, coreografía excesiva y falta de contención. Se salva la protagonista de estas *Divine Parole, tragicommedia paesana*, en el papel de Mari-Gaila, Valeria Moriconi, fundadora de la Compagnia dei Quattro con Enríquez, que se convertirá en su compañero sentimental, dará muestras de su pasión temperamental y su ajustada dicción, como Paolo Bonacelli, procedente del Teatro Popular Italiano de Vittorio Gassman[1], en el papel de Pedro Gailo.

A finales de la década, en 1980, una nueva versión italiana de *Divinas palabras* será dirigida por Gino Zampieri con su Compañía Teatro dell'Archivolto de Génova.

Cuatro décadas más tarde de la propuesta de Enríquez, el Valle bárbaro vuelve por la puerta grande a un gran teatro italiano, el Piccolo Teatro de Milano-Teatro d'Europa. En este mismo año de 2015 —del 25 de marzo al 30 de abril— el Piccolo Teatro Studio Melato ofrecía esta nueva versión de *Divine Parole*, dirigida por el veneciano Damiano Michieletto con escenografía de Paolo Fantin, vestuario de Carla Teti y luces de Alessandro Carletti.

[1] Sin duda por un error de transcripción, Dianella Gambini cita a Bonacelli en el papel de Mari Gaila (?), omitiendo el nombre de Valeria Moricone.

Divine Parole se concibe en esta ocasión como un texto teatral passoliniano caracterizado por un estilo dramatúrgico radical, en el cual lo grotesco y lo surreal constituyen la inspiración para una historia cruel y visionaria. Para Michieletto se trata de una parábola moderna, un relato ancestral, épico, esbozado en una atmósfera negra y violenta, que trata de plasmar con acierto. El elemento más fascinante de este texto bárbaro y enigmático es, para el joven director veneciano, la necesidad de esas palabras divinas como elemento espiritual que pueda elevar al ser humano desde una vida cotidiana miserable.

Valle-Inclán es recibido en la Italia postcontemporánea como *un experimentador por la invención lingüística y la sugestión fantástica*, en palabras de Anna Bandettini, de *La Repubblica*. Para Enrico Groppali, de *Il Giornale*, la puesta en escena y la dirección de actores llevada a cabo por Michieletto muestra *un impresionante rigor y una aguda inteligencia*, así como una gran eficacia, en contraste con el trabajo de Franco Enríquez, cuarenta años antes, aquí evocado con el matiz crítico que ya recibió en su momento[2].

[2] Enrico Groppali, "*Divine Parole*. Le anti-vangelo è in scena", *Il Giornale*, 4,4, 2015. Franco Cordelli, "Il visionario Michieletto tra gli uomini senza Dio", *Il Corriere della Sera*, 23.4.2013. Anna Bandettini, "Michieletto e il meló affogato nel fango", *La Repubblica*, 10.4.2015.

El elemento escenográfico central dispuesto por Fantin para esta puesta en escena es la tierra, una tierra de nadie convertida en fango, un fango quizás demasiado simbólico de ese mundo miserable y picaresco para Franco Cordelli de *Il Corriere*, de una humanidad sin esperanza ni dignidad, inmersa en la devastación para Bandettini. Con *bella intuición*, en términos de esta crítica, Michieletto hace del barro —que



Divine parole, por Michieletto. Milán 2015

ocupa muy cinematográficamente, en diversos planos, el área central de la escena— el fondo negro en que se desarrollan todas las acciones, donde los actores caminan penosamente, hacen el amor, se emborrachan, blasfeman... Una banda sonora original y potente completaría el diseño artístico de un espectáculo en el que gesticulaciones, gritos y aspavientos en desorden piden *bajar el tono*, según reclama Cordelli.

Muy destacado el trabajo de los actores, vestidos de forma actual, como *pobres de hoy*, especialmente los que encarnan el triángulo protagonista: Fausto Russo Alesi como el sacristán Pedro Gailo y sobre todo los diabólicos amantes, *una excepcional Federica Di Martino* (Mari Gaila), *potente en el tono y en las pulsiones atávicas de la lujuria, y su extraordinario* partner, *Marco Foschi*, (Séptimo Miau) *en una explosión de furioso primitivismo que habría provocado aplausos espontaneos*, en gráfica descripción del crítico de *Il Giornale*. En ese mismo sentido se expresa *Il Corriere della Sera* para quien tras haberse manifestado como demoníaco —la ardiente relación adúltera entre Mari-Gaila y Séptimo— lo trágico báscula aquí hacia su contrario, lo divino, en las célebres palabras en latín del sacristán, esas divinas palabras que ejercen un efecto emocional máximo tanto en el pueblo como en los espectadores.

2.2. Las *Luci du bohème* de Mina Mezzadri (1976 y 1984-1985)

En 1976, la Cooperativa de Teatro Tre estrenaba en la Biennale de Venecia, en el vasto espacio de los antiguos Astilleros de Giudecca, *Luci di Bohème*, en versión italiana de María Luisa Aguirre d'Amico y dirección de Mina Mezzadri. Aunque existía la traducción de Vittorini, de 1941, la historia unía los destinos de dos grandes dramaturgos perfectamente coetáneos, Luigi Pirandello y Ramón María del Valle-Inclán, pues la responsable de esta adaptación italiana, María Luisa Aguirre d'Amico, principal traductora del arousano, era la nieta del gran autor teatral siciliano. El mismo montaje será retomado, ocho años más tarde, esta vez por la Cooperativa Teatro di Sardegna, a cuyo frente Mezzadri vuelve a recrear con brillantez el nocturno itinerario del poeta Max Estrella en el Teatro Ghione de Roma y en otros muchos teatros italianos, en una larga y exitosa gira por Italia que viajará hasta Canadá.

Además de contar con la excelente traducción de d'Amico, publicada por Einaudi en 1975, Mezzadri lleva a cabo una profunda reflexión sobre la dramaturgia esperpéntica y sobre sus posibilidades escénicas. En la visión muy personal de la *regista* italiana, en efecto, el esperpento constituye una visión dramatúrgica específicamente española y autónoma de los movimientos culturales europeos.



Capricho 68: ¡Linda maestra!, Goya

Sin dejar de reconocer su parentesco con el expresionismo o el surrealismo, la directora llegaba a la conclusión de que se trata de una invención valleinclanesca que trasciende todos los *ismos*. Coincide plenamente con la directora el protagonista del montaje de 1986, nada menos que el escritor, actor teatral y estrella del cine italiano Raf Vallone, impresionado por la pieza de Valle en quien descubre al genio que supo anticipar a Brecht, al teatro surrealista francés o al expresionismo alemán.

Ante la dificultad de expresar la concepción esperpéntica en escena, la directora declaraba su intención de desencadenar un metadiscurso sobre el esperpento, de estimular el interés de los hombres de teatro italianos por esta novedosa y original forma teatral. La primera mujer directora de teatro en Italia era clara al reflexionar sobre cómo la obra trasciende todo localismo: en *Luci di Bohème*, como en todos los grandes textos, hay siempre un mensaje para todas las épocas, basta saber individualizarlo. En ello incidía Lorenzo López Sancho desde las páginas de *Abc*, al poner de relieve la coincidencia en el tiempo de dos grandes montajes valleinclanianos, en París (la versión de *Divines paroles*, de Víctor García y Nuria Espert, que estará también en la Biennale de Venecia en julio de 1976) y en Roma, lo cual corroboraría el alto valor que la atención de hoy mismo, más allá de nuestras fronteras, concede a la feroz capacidad esperpéntica de mostrar un mundo peculiarmente español, pero al mismo tiempo universal, del teatro de Valle-Inclán. *Luces de bohemia*, producido tan en clave española y matritense de época muy definida, ha necesitado medio siglo para alzarse a la categoría de representación humana universal.

Mezzadri parte, para su puesta en escena, de lo que llama una *matriz naturalístico-lírica*, que le habría impuesto el propio texto, frente a su estilo dramatúrgico particular basado en la estilización y en la eliminación de toda la escoria naturalista y burguesa de los textos, tal como había hecho con Strindberg o Ibsen. Pero, frente al rigor de los textos nórdicos, es muy diferente la fantasía y el color de *Luces de Bohemia*, un texto que Mezzadri veía a la vez cercano, por su capacidad de síntesis, y extraño, por el colorismo folclorístico.

Una pieza de carácter itinerante como ésta planteaba un problema de no fácil solución, por lo que el equipo artístico trató de darle al espectáculo ese sentido de incesante movimiento. Sobre una idea de la directora, que pretendía simbolizar la ceguera egocéntrica de Max, el escenógrafo Enrico Job, con la colaboración de Ezio Borin, concibió un gran muro metalico giratorio para la figuración de los diferentes espacios. La rotación sobre sí mismo de ese muro —*severo y misterioso*, para Mezzadri— permitía los cambios de lugar, con la ayuda de la iluminación, por los que peregrina la pareja protagonista en su noctámbula odisea madrileña. La ceguera que afecta cruelmente al protagonista de la historia

no es meramente física sino que se convierte aquí en protagonista de la puesta en escena a través de esa fantomática pared metálica que representa la fractura visual y material con el mundo. Los únicos elementos concretos de la escenografía son los muebles de la casa de Max, utilizados a lo largo de toda la representación, los mismos en los diferentes lugares, puesto que —como piensa Job— para un ciego una mesa siempre es una mesa y poco cambia para el tacto aunque la forma sea distinta.



La crítica comentó y elogió unánimemente este planteamiento escenográfico hábilmente dispuesto en el inmenso hangar de los antiguos astilleros venecianos[3]. Para Saviola, crítico de *L'Unità*, ese gran panel metálico giratorio significa la separación del hombre de cultura que es Max del mundo que le rodea y permite representar los diferentes espacios de las diversas acciones con ayuda de proyectores de luz integrados en él. Chiaretti, de *La Repubblica*, define esta especie de muro de aluminio en rotación como un *attrezzo fantascientifico* y también Monticelli, en *El Corriere della Sera*, da a ese *elemento escenográfico giratorio* un poderoso simbolismo teatral, de la ceguera a la muerte: se trata de una pared metálica que quiere significar el muro de la ceguera, a todos invisible salvo al pobre poeta y que con el tiempo se convertirá en la tumba en que encontrará refugio.

En *Panorama*, Quadri destaca la sugestión producida por los escasos elementos escénicos usados por Job —*Degli accessori casalinghi, poche tavole polverose, degli emblematici armadi-contenitori in primo piano*— sobre ese fondo escenográfico que, en combinación con el diseño luminotécnico, resuelve acertadamente el problema de los continuos cambios de lugar planteado por el teatro valleinclaniano en general y por *Luces de bohemia* en particular: ese imponente muro que girando sobre sí mismo entre un cuadro y otro delinea el transcurrir de lugares, iluminando los espacios de la acción con las luces incorporadas a los

[3] Chiaretti, T., *La Spagna nera del poeta cieco*, *la Repubblica*, 31 agosto 1976. De Monticelli, R., *La Bohème del poeta a Madrid*, *Corriere della Sera*, 31 luglio 1976. Quadri, F., *Luci di Bohème*, Panorama, 5 agosto 1976. Sviola, A., "Una "bohème" spagnola", *l'Unità*, 31 luglio 1976. Lucchesini, P. *Don Chisciotte negli anni Venti*, La Nazione, 30 gennaio 1984. Bagnardi, A. *Chi è quel poeta cieco che va nella notte?*, Corriere del Giorno, 17 febbraio 1984. Cirio, R. *Come in uno specchio concavo*, L'Espresso, 19 febbraio 1984. Bertani, O. *Luci di bohème, cronaca di bassa miseria*, Avvenire, 4 maggio 1985.



lados hasta el final, cuando se convierte en una tumba.

Al igual que en la escenografía, también en la concepción del *fantasioso* vestuario —*picassiano*, para Chiaretti— y de las máscaras deformantes, realizados Elena Mannini, se buscaba una síntesis —llena de magia— cargada de expresividad y simbolismo.

La actuación y dicción de los actores, otra dificultad intrínseca al esperpento, se basaba en la investigación de un estilo peculiar que abarca de lo trágico a lo grotesco, a lo sentimental o a lo cómico, en una difícil mezcla de lo real y lo surreal. A los actores Giulio Brogi y Alvise Battain del Teatro Tre, les sucederán en la propuesta del Teatro de Sardegna, ocho años más tarde, Raf Vallone y Luigi Mezanotte. La interpretación del célebre actor Raf Vallone, que volvía a los escenarios tras una larga ausencia por su dedicación al cine, como Max Estrella, fue muy destacada y elogiada, en un conjunto de actores diversos pero bien coordinados.

En efecto, la directora Mina Mezzadri, que ya había trabajado en la isla diez años antes, es invitada por la joven y dinámica Cooperativa de Teatro de Sardegna para dirigir el metaesperpento valleinclaniano, con el reclamo añadido de Raf Vallone quien aceptó volver al teatro para poner en escena un texto que le había impactado y enamorado. La directora trabajó con el mismo equipo artístico y con los intérpretes de la compañía sarda junto a uno de los grandes actores italianos del siglo XX, gracias al cual la prensa se hará amplio eco del espectáculo, haciendo posible su éxito y su permanencia en los escenarios de toda Italia a lo largo de dos años.

De nuevo la crítica comentó con entusiasmo la solución escénica de Mezzadri-Job para resolver los problemas espacio-temporales y simbólico-existenciales de la pieza, tal como hace Paolo Lucchesini. Para el crítico de *La Nazione* es fun-

damental la aportación de Job para resolver con extrema habilidad el problema de la sucesión de quince escenas diversas mediante el alto muro, contrafuerte de las tinieblas que siempre se levantan delante de Max en su peregrinaje desesperado hacia la muerte.

También el crítico de *L'Espresso*, R. Cirio incide en el poderoso simbolismo de ese elemento escenográfico central, *simulacro de evidencia totémica que simboliza la ceguera verdadera y la metafórica del poeta, su extrañeza ante los otros y que al final se convierte en la tumba del protagonista*. Bagnardi, en el *Corriere del Giorno*, comenta la ingeniosa invención de la estructura-mampara central que giraba sobre sí misma —en consonancia con lo que Bertani, crítico de *Avvenire*, llama la *sintassi luministica*— para lograr además de la cadencia del tiempo, el significado trágico y al mismo tiempo cómico con sus implicaciones crueles del transcurrir político en la plaza del sacrificio público.

Estrenado en Roma el 26 de enero, este histórico montaje realizó una extensa gira de dos meses por treinta ciudades italianas. Tras los ensayos en Cerdeña, la obra permaneció en cartel durante dos semanas en Roma iniciando un giro que pasará, entre otras ciudades, por Taranta (15-17 de febrero), Caserta (24-26 de febrero), Lucca (9-11 de marzo), Brescia (23-25 de marzo) o Bolonia (27 de marzo y 2 de abril) para finalizar en Cagliari el 9 de abril. Al año siguiente el montaje de Mezzadri realizará una nueva gira de cuatro meses por otros treinta y ocho teatros de toda Italia, partiendo de Cagliari y terminando en Milán y Gorizia. Además, estas *Luci di Bohème* italianas atravesarán el Atlántico y serán presentadas en Canadá con el slogan: *L'avvenimento teatrale in America*.

Referencias bibliográficas

Alberti, A. C., Bevere, S., Di Giuuo, P., *Il teatro sperimentale degli Independenti (1923-1936)*, Roma, Bulzoni, 1984.

Cattaneo, M. T., "Italia en Valle-Inclán", *Valle-Inclán (1898-1998), Escenarios*, Santiago, Servicio de Publicaciones, 2000, pp. 179-196.

Gambini, D., "Il teatro di Valle-Inclán in Italia: Documentazione", *Theatralia*, 13, 2011, pp. 71-85.

Gambini, D. y Domínguez, S., "La *première* de *Le corna di don Friolera* en Roma (1934): Nuevos documentos", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 39/3, pp. 127-161.

García Rodríguez, C., *Teatro español en Italia: Valle-Inclán. Garcíaa Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal*, Florencia, Alinea editrice, 2003.

Paz Gago, J. M., *La revoluciónn espectacular. El teatro de Valle-Inclánn en la escena mundial,* Madrid y Barcelona, Castalia, 2012.

Santos Zas, M. et *alii.*, *Todo Valle-Inclán en Roma (1933-1936)*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 2010.

José María Paz Gago
Universidade da Coruña
pazgagochema@gmail.com

RESUMEN

Italia es el primer país que estrena un esperpento de Valle-Inclán en el teatro, en 1934, en medio de las difíciles circunstancias políticas y sociales de la era fascista. A partir de esta fecha, Italia no ha dejado de mostrar interés en las obras del autor gallego.

Palabras chave: teatro, *Cuernos de don Friolera, Divinas palabras, Luces de bohemia.*

ABSTRACT

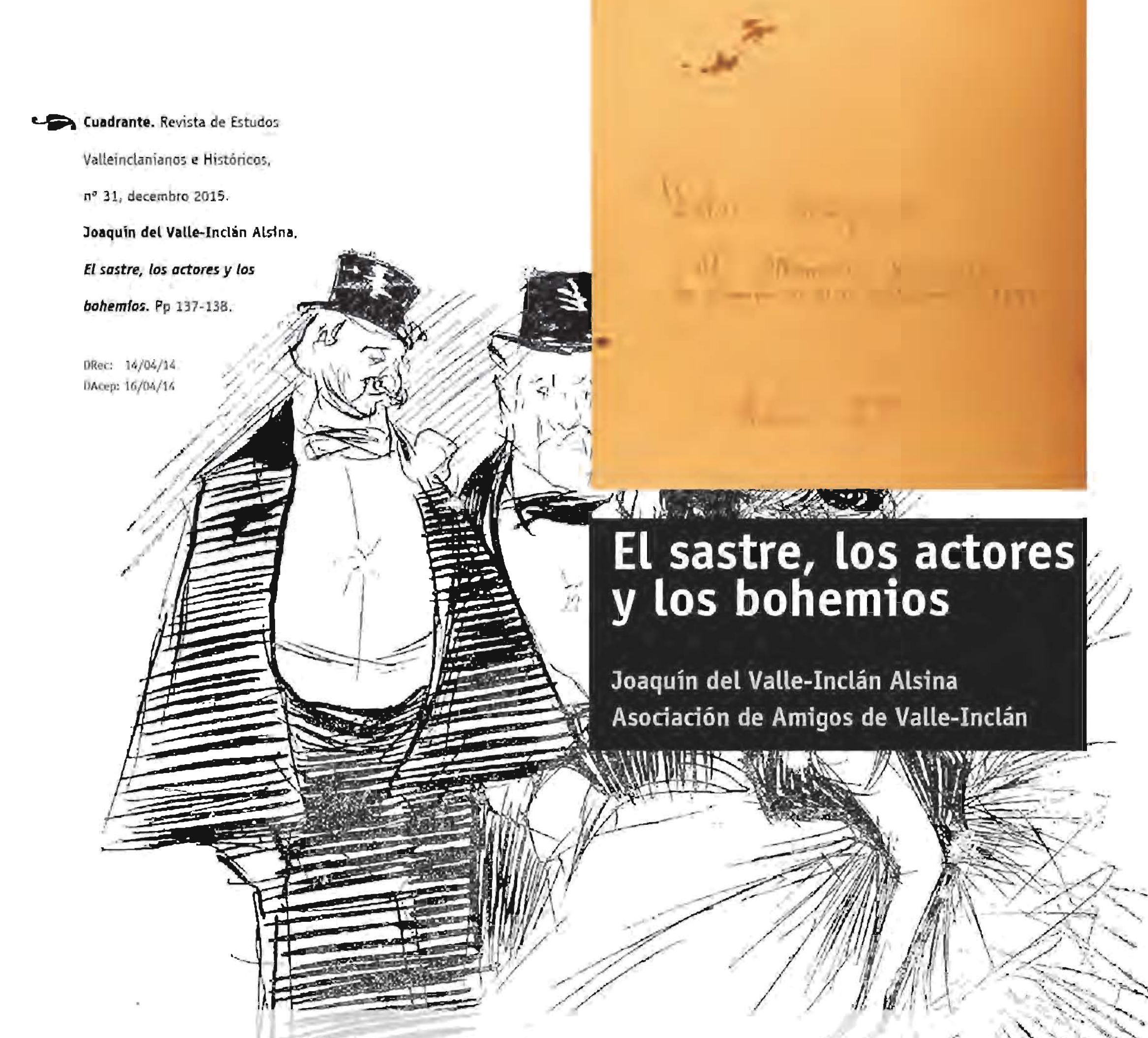
Italy has been the first country to present one of Valle-Inclán's esperpentos, or satirical farces, on the stage. This happened in 1934, during the difficult political and social circumstances of the fascist regime. From that time on, Italy hasn't ceased to show a keen interest in Valle-Inclan's plays.

Keywords: theatre, *Cuernos de don Friolera, Divinas palabras, Luces de bohemia.*

RESUMO

Italia foi o primeiro país en levar un esperpento de Valle-Inclán aos escenarios, no ano 1934, no medio das difíciles circumstancias sociais e políticas da época fascista. Desde aquela, Italia non deixou de mostrar un forte interese nas obras teatrais de Valle-Inclán.

Palabras clave: teatro, *Cuernos de don Friolera, Divinas palabras, Luces de bohemia.*



Cuadrante. Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos, nº 31, decembro 2015.
Joaquín del Valle-Inclán Alsina. ***El sastre, los actores y los bohemios.*** Pp 137-138.

DRec: 14/04/14
DAcep: 16/04/14

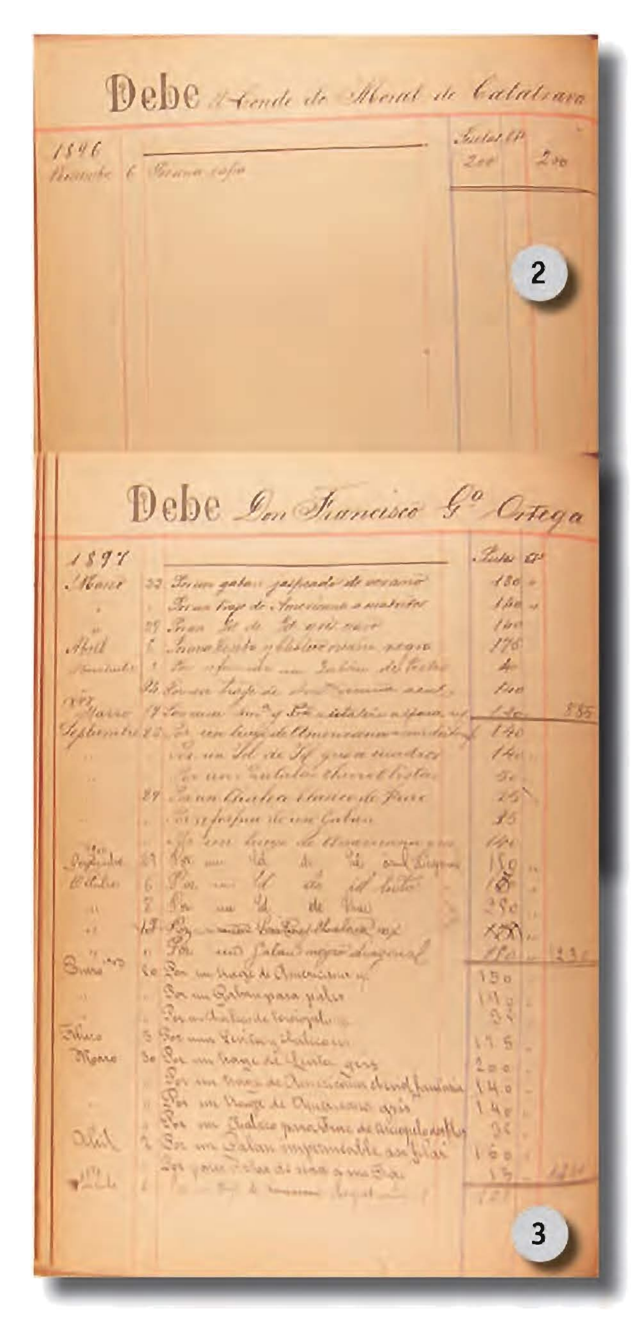
El sastre, los actores y los bohemios

Joaquín del Valle-Inclán Alsina
Asociación de Amigos de Valle-Inclán

Por una de esas casualidades que solamente ocurren cuando se persevera en la investigación sobre un tema, apareció, por los buenos oficios de Rosa Brea, la directora de la casa museo Valle-Inclán en Vilanova de Arousa, el libro mayor de la sastrería madrileña de don Manuel Miranda [foto 1, arriba] que cubre un periodo de casi doce años, de 1895 a 1907.

Libro Mayor de
D.n Manuel Miranda
da principio en 21 de Septiembre de 1895

No fue una de tantas, pues entre su clientela se encuentran personajes de la nobleza, como el Conde de Moral de Calatrava que en 1896 encarga una capa por valor de doscientas pesetas [foto 2], industriales vascos como Urdangarín, visitantes de México y Francia de paso por Madrid... y más que nada nos interesan actores y escritores. Del primer grupo, Francisco García Ortega, con quien trabajará Josefina Blanco y don Ramón, gasta en ropa, en 1897, 1.240 pesetas [foto 3]. Muy superior Emilio Thuillier, empresario, actor y director teatral que

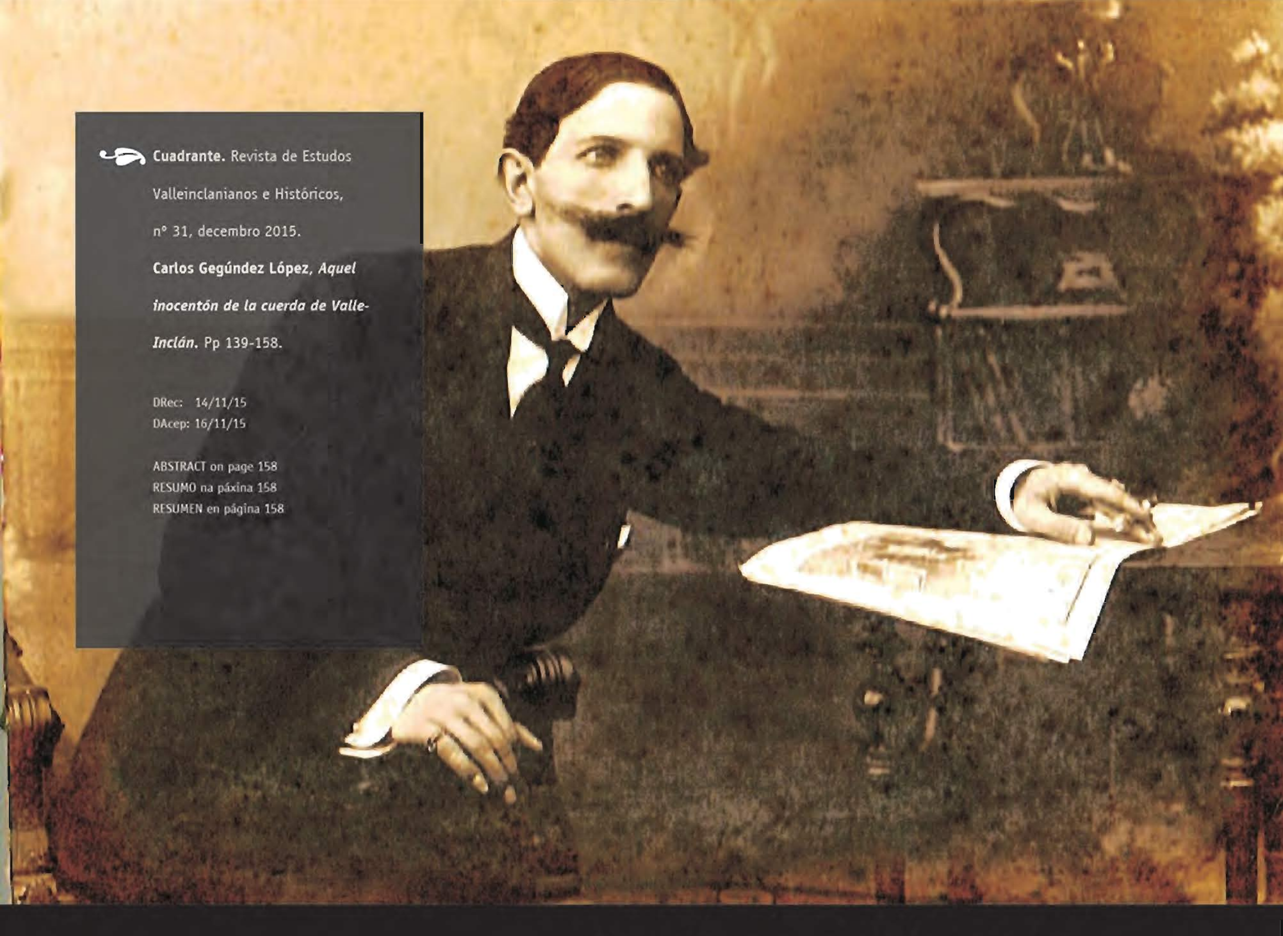


en este mismo año consta en las cuentas habiendo pagado las cantidades de 3.340 y 3.115 pesetas. Thuillier, con diferencia, es el que mayores gastos tiene en los años siguientes como cliente regular.

Pero también destaca Azorín, con cuantiosos encargos de ropa en 1901, y finalmente Valle-Inclán, que el 24 de octubre de 1898 encarga "un traje de levita de elasticotín sedán" por 225 pesetas [foto 4]. Sin duda es la vestimenta con que subió a las tablas por vez primera en la obra de Benavente, *La comida de las fieras*, en noviembre de 1898, tal y como lo dibujó Marín [ver página anterior] en *Madrid cómico*.

En el libro solamente constan dos pagos de don Ramón: el primero el 9 de diciembre de 1898 por un valor de 50 pesetas, y el segundo el 8 de enero de 1899 por 75 pesetas, pero sin que quede anotada deuda alguna. Puede ser un error, puede que la devolución de la ropa, o la compra del traje levita por el teatro... pero lo esencial es que todos los testimonios de la miseria, hambre y demás padecimientos sufridos por Valle-Inclán en Madrid antes de 1899 son falsos, particularmente las *Memorias de un desmemoriado* de Ruiz Contreras, que hacen honor al título. Recuérdese que don Ramón había llegado a Madrid en 1895 con un puesto, un "momio" que se decía en aquel tiempo, que le reportaba 2.000 pesetas anuales y que cuatro años después sigue teniendo capacidad económica para hacer frente a gastos importantes.

Gracias al libro mayor del sastre don Manuel Miranda empezamos a tener capacidad para denunciar que los tópicos de la bohemia son solamente eso: tópicos causados por la falta de información.



Cuadrante. Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos, nº 31, decembro 2015.
Carlos Gegúndez López, ***Aquel inocentón de la cuerda de Valle-Inclán.*** Pp 139-158.

DRec: 14/11/15
DAcep: 16/11/15

ABSTRACT on page 158
RESUMO na páxina 158
RESUMEN en página 158

Aquel inocentón de la cuerda de Valle-Inclán

Carlos Gegúndez López
Universidade da Coruña

> Los triunfos indiscutibles del insigne manco, deben enorgullecer á los gallegos. El es quien va á la cabeza de los literatos modernos, el que más alto pone el nombre de Galicia en todo España, nuestro más completo estilista y más admirable y elegante rimador.
> Descubrámonos ante él[1].

Este pequeño fragmento que cierra la última prosa conocida escrita por la pluma de Canitrot sobre Ramón del Valle apareció en 1910 en la revista *Galicia* de La Habana. Por aquel entonces, Prudencio Canitrot Mariño (Pontevedra, 1883 - Madrid, 1913) ya había decidido seguir la senda de su maestro literario. Aquel joven escritor bohemio, "inocentón, de aire marcial, nariz aguileña, ojos grandes y negros e inhiesto bigote",[2] amante de las artes y las letras,

[1] Canitrot, Prudencio, "Cuento de abril", *Galicia*, núm. 16, La Habana, 16-4-1910, p. 157.

[2] Cansinos Assens, Rafael, *La novela de un literato*, Tomo I, pp. 454-455.

tuvo que superar una lucha interna, una disyuntiva que le había mantenido en vilo hasta solo dos años antes de publicar el citado texto, un dilema descrito por Antonio Rey Soto en el prólogo de una de las obras del propio autor pontevedrés, "una cosa le tenía inquieto y un poco desasosegado. Pintaba, pintaba mucho; pero también escribía, escribía muchísimo... Y no sabía por qué decidirse: "¡Ser pintor! ¡Ser escritor!... ¡He aquí la cuestión!"[3]. Sobre este asunto, la unanimidad es absoluta entre críticos y autores, a la hora de señalar que Prudencio abandonó definitivamente la pintura para dedicarse en cuerpo y alma a la literatura. Desde luego no se puede obviar un hecho fácilmente constatable si se analiza la bibliografía del escritor pontevedrés. A partir del año 1908, su producción escrita se va incrementando de forma vertiginosa, de tal modo que Prudencio se centra en la creación literaria escribiendo la mayor parte de su obra desde este momento hasta 1911, aunque conviene precisar que nunca llegará a abandonar de forma definitiva el pincel[4].

Valle-Inclán: el maestro de Canitrot

Prudencio había nacido en Pontevedra y en su ciudad natal —durante su adolescencia— fue aflorando aquella primera vocación hacia el arte, su alma soñadora y romántica de la que tanto hablaron muchos de sus contemporáneos, ya parecía asomarse tímidamente desde edad temprana[5]. En su humilde estudio pontevedrés empezó a pintar los primeros paisajes en los que retrata algunos de los espacios y rincones más emblemáticos de su ciudad y alrededores, las Ruinas de Santo Do-



Prudencio Canitrot Mariño en la parte derecha (con sombrero) acompañado por sus sobrinos Antonio e Isabel Castrillo Canitrot (en primer plano), hijos del matrimonio formado por José María Castrillo y Daniela Canitrot Mariño, hermana de Prudencio. En el centro de la imagen, Isidoro Canitrot Mariño, hermano de Prudencio. Archivo de Sabela Canitrot.

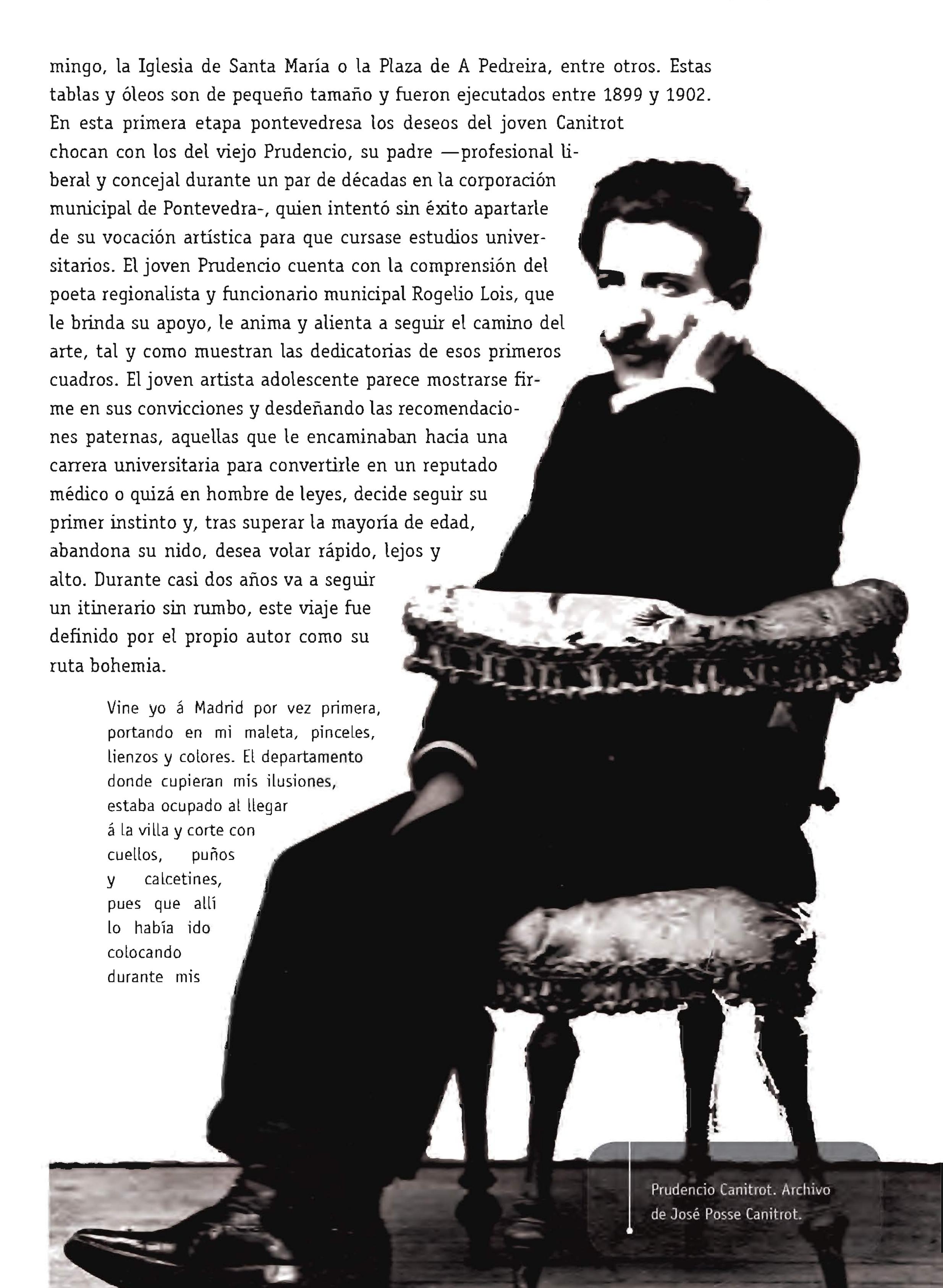
[3] Rey Soto, Antonio, "Prudencio Canitrot", *Ruinas*, Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, Biblioteca de Escritores Gallegos, Tomo IV, 1910, pp. 7-15.

[4] Gegúndez López, Carlos, *Canitrot, cen anos de esquecemento*, Alvarellos editora, 2013, p. 48.

[5] *Íbidem*, p. 22.

mingo, la Iglesia de Santa María o la Plaza de A Pedreira, entre otros. Estas tablas y óleos son de pequeño tamaño y fueron ejecutados entre 1899 y 1902. En esta primera etapa pontevedresa los deseos del joven Canitrot chocan con los del viejo Prudencio, su padre —profesional liberal y concejal durante un par de décadas en la corporación municipal de Pontevedra-, quien intentó sin éxito apartarle de su vocación artística para que cursase estudios universitarios. El joven Prudencio cuenta con la comprensión del poeta regionalista y funcionario municipal Rogelio Lois, que le brinda su apoyo, le anima y alienta a seguir el camino del arte, tal y como muestran las dedicatorias de esos primeros cuadros. El joven artista adolescente parece mostrarse firme en sus convicciones y desdeñando las recomendaciones paternas, aquellas que le encaminaban hacia una carrera universitaria para convertirle en un reputado médico o quizá en hombre de leyes, decide seguir su primer instinto y, tras superar la mayoría de edad, abandona su nido, desea volar rápido, lejos y alto. Durante casi dos años va a seguir un itinerario sin rumbo, este viaje fue definido por el propio autor como su ruta bohemia.

> Vine yo á Madrid por vez primera, portando en mi maleta, pinceles, lienzos y colores. El departamento donde cupieran mis ilusiones, estaba ocupado al llegar á la villa y corte con cuellos, puños y calcetines, pues que allí lo había ido colocando durante mis



Prudencio Canitrot. Archivo de José Posse Canitrot.

andanzas por Portugal y Francia, ruta bohemia, por donde fui desflorando las flores todas de mis sueños mozos.[6]

La llegada a la Corte marcará un punto de inflexión en su trayectoria, aquí empieza a dedicarse a la escritura, mientras pinta escribe sus primeros textos que aparecen en periódicos gallegos -crónicas y artículos. Uno de estos primeros escritos tiene como protagonista a Valle-Inclán, se trata de una reseña de *Flor de Santidad* en la que ya se puede observar con claridad la fascinación del joven Prudencio por el escritor arousano[7], es probable que en este momento ya hubiese establecido contacto personal con don Ramón aunque no se ha podido constatar, lo que si se ha comprobado es el acercamiento entre ambos en posteriores ocasiones como exponemos a continuación.

Canitrot no duda en sumarse a aquellas excéntricas reuniones con otros artistas y escritores de su época, estrechando lazos con alguno de ellos y tomando partido por los defensores de las modernas ideas literarias y convirtiéndose en militante de la juventud bohemia. De hecho, cuando el escritor concurre a un certamen literario organizado por la revista *Galicia* del Centro Gallego de Madrid (1907) al que presenta dos relatos firma uno de ellos con el pseudónimo de *Verlaine* mostrando su simpatía por el gran ídolo de los bohemios. En los primeros años del siglo XX hay distintos lugares de reunión en la capital del Estado, algunos intelectuales como Maetzu, Azorín o Baroja se reunían en el Café Madrid de la calle de Alcalá para disertar sobre filosofía y literatura, sin embargo otros como el propio Prudencio preferían la tertulia del Café Levante, aquella que:

Era presidida en forma dictatorial y sin que nadie tuviera la osadía de revelarse contra tal fuero, por el indescriptible Ramón del Valle-Inclán, absorvido por el auténtico o fantasmagórico marqués de Bradomín, dueño y señor de la fantasía valleinclanesca. Alrededor de esas figuras principales se agrupaban, se movían y se desplazaban de una en otra de las dos tertulias literatos en embrión, vociferantes, criticones y mordaces: Pármeno, Ramón de Godoy, Camilo Bargiela, Cornuty, Prudencio Canitrot, Palomero... Casi todos con ropas un tanto arbitrarias y un mucho envejecidas. Café con media tostada -para alguno de ellos sustitutiva de la comida de todo el día-, discusiones en tono violento, frases despectivas para los burgueses ocupantes de las mesas próximas y recitados de versos que todos conocían de memoria, pero que se creían obligados a repetir constantemente, con preferencia los de Verlaine.[8]

Sabemos que este lugar fue uno de los puntos de encuentro entre Valle-Inclán y Canitrot, así lo atestigua también Francisco Camba,[9] quien viaja a Madrid en los primeros meses de 1906. En una de sus obras, el escritor de Vilanova de Arousa relata uno de los múltiples episodios que se sucedían durante esas excéntricas

[6] Canitrot, Prudencio, "Joaquín de Arévalo", *El Santiño*, Madrid: Imprenta de Alrededor del Mundo, p. 8.

[7] *Vid.* Canitrot, Prudencio, "Ramón del Valle-Inclán. *Flor de Santidad*", *La Correspondencia Gallega*, Pontevedra, 14-11-1904, p. 1.

[8] Mendaro, Eduardo, "Recuerdos de un periodista de principios de siglo. La Generación del 98", *ABC*, Madrid, 11-9-1955: p. 45.

[9] Sobre las relaciones entre Julio y Francisco Camba con Ramón del Valle *vid.* Leiro, Benito, "La amistad de Valle-Inclán con los hermanos Camba", *Cuadrante*, núm. 31, Vilanova de Arousa, junio de 2015, pp. 119-135.

Página siguiente: Paisaje pintado por Canitrot.
Archivo de Ángeles Posse Canitrot.


A mi querido tío D. Man
de la Fuente

tertulias a la que asistían —según sus propias palabras— un grupo de "paladines de la revolución literaria" entre los que se hallaba el escritor.

> [...] Entonces, ocurrió allí algo que a juzgar por sus comienzos, no sé cómo acabó tan bien. Yo le di al joven de la greña un puñetazo en las narices. Al revolverse para contestar con otro, le pisó un pie a Oroz. Oroz, terriblemente miope, en vez de pegarle a él le chafó sus rubios bigotes de Van Dick a Canitrot. Canitrot, queriendo tirarle algo, cogió la media tostada de Carrere. Carrere, resignado a todo, chupaba su pipa. Pero Seijas, viendo aquella media tostada a punto de perderse, se abalanzó sobre ella. En la lucha, la media tostada salió despavorida hacia el opulento pecho de una señorona de otra tertulia. Esta la repelió tan violentamente que fué a incrustarse en la melena de Valle-Inclán. Valle-Inclán, apuntando bien, se la devolvió a la señora. La señora, con fiero impulso, quiso tirársela otra vez y desatinada la lanzó a la mesa de los clásicos. De allí la repelieron al azar. Pero sin duda por el largo hábito adquirido, volvió a la señora, que se opuso a su admisión sacudiéndose como un perro con pulgas. Al fin la media tostada cayó delante de Carrere, y Carrere, después de limpiarla con la manga, se la entregó cariñosamente a Seijas.[10]

No podemos dejar a un lado la importancia de estas relaciones a la hora de explicar la inclinación del autor pontevedrés hacia la creación literaria, y sobre todo la innegable y poderosa influencia ejercida por Valle-Inclán en la obra de Canitrot que jamás negó ese influjo, es más, incluso se vanagloriaba de ser su discípulo, manifestando además su admiración en cada uno de los escritos publicados sobre el autor de las *Sonatas*, para muestra el texto publicado en *Galicia* —revista editada por el Centro Gallego de Madrid— a mediados de 1906, fecha de su primera colaboración en esta publicación de la que acabaría siendo director artístico unos años más tarde cuando ostentaba la dirección su amigo Basilio Álvarez —desde finales de 1908—, nombramiento justificado en una nota en la que se señala que "á su consideración de exquisito cuentista, une la de ser maestro en estas cosas"[11]. Volviendo sobre este primer texto aparecido en una publicación que se autoproclama "revista gallega regionalista" conviene señalar que va acompañado por un retrato de Valle del que es autor[12]. Años más tarde, este mismo grabado aparecía en el periódico bonaerense *El Eco de Galicia* —dirigido por el erudito Manuel Castro López, quien estuvo al frente de varias publicaciones gallegas en la diáspora—, en este caso ilustrando unas líneas en las que se informa de la llegada del gran autor arousano a Buenos Aires, en el año 1910: "La visita del Sr. Valle Inclán á la gran urbe argentina he de contribuir por modo poderoso á robustecer los lazos de fraternidad entre la República Argentina y nuestra patria [...]"[13].

El último texto publicado por Prudencio en *Galicia* sobre su gran referente literario es una reseña de *Romance de Lobos*, en la que tampoco faltan las alabanzas

[10] Camba, Francisco, *Episodios contemporáneos. Cuando la boda del rey*, Madrid: Ediciones Episodios Contemporáneos, 1942, pp. 161-162.

[11] "Nuestras mejoras" [noticia], *Galicia*, núm. 23, Madrid, 1-12-1908, pp. 442-443.

[12] Canitrot, Prudencio, "Ramón del Valle-Inclán", *Galicia*, núm. 4, Madrid, 15-9-1906, p. 8.

[13] "Valle-Inclan" [noticia], *El Eco de Galicia*, Buenos Aires, 30-4-1910, p. 5.

y elogios para su admirado maestro a quien le concede el don de la perfección literaria:

> Pocos escritores, como D. Ramón del Valle-Inclán, llegaron á un nivel tan elevado y prestigioso. Nadie como él sabe expresar mejor; ni acierta con el adjetivo que ha de dar carácter á una acción ó á un paisaje. Su obra grandiosa y lapidaria, es de una suma belleza. Es un escritor puro, es un artista sin mancha, que cincela palabras armoniosas, que nos regala pródigamente[14].

Leyendo estos juicios y halagos no nos puede extrañar que Canitrot cuando decide fundar la *Biblioteca de Escritores Gallegos* en colaboración con Luís Antón del Olmet elija a don Ramón para estrenar este proyecto editorial —primavera de 1910—, iniciativa de la que nos ocuparemos más adelante. Es también en estos momentos cuando Prudencio y Valle firman con otros intelectuales gallegos, de modo conjunto, un documento que se publica en la prensa defendiendo la creación de la "Cátedra de Literatura Galaico-Portuguesa" en Madrid. Estas adhesiones respaldan la postura de la Real Academia Gallega presidida por Manuel Murguía, institución partidaria de que se crease en la capital del Estado frente a otro grupo de intelectuales que preferían su emplazamiento en Galicia:

> [...] y hacemos constar, con especial ahinco que el hecho de haberse emplazado en la capital de España, honra a nuestra región, pues con ello se acredita que el estudio de nuestras letras atañe á la cultura patria. —Sofía Casanova, Alfredo Vicenti, Manuel Linares Rivas, Ramón del Valle Inclán, José Rodríguez Mourelo, Javier Vales Failde, Waldo A. Insúa, Emilio Fernández Bahamonde, Manuel de Saralegui y Medina, Alberto Insúa, Javier Valcarce, Enrique Amado, Prudencio Canitrot, Luís Antón del Olmet, Basilio Álvarez, Julio Prieto Vilabrille, Daniel López Orense, Carlos Miranda, Vicente Casanova, Gonzalo Seijas, Alfonso Alcalá Martín, Prudencio Iglesias, Ricardo R. Vilariño, Santiago Román Prieto—[15].

La huella de Don Ramón en los cuentos de Canitrot

Ya hemos relatado la admiración que sentía Prudencio Canitrot por Valle-Inclán a quien considera un maestro y su principal referente literario, hasta el punto de que haya sido asumido como epígono por algunos críticos: "La boga del valle-inclanismo, durante las primeras décadas del siglo, fue notoria, aunque poco duradera. Como epígonos más inmediatos suele citarse a Prudencio Canitrot Mariño y a Javier Valcarce García"[16]. Esa influencia está presente tal y como expondremos a continuación y sin negar el enorme peso de Valle y su obra en el universo literario canitrotiano tampoco debemos negar la originalidad de Canitrot. No se pretende en este apartado un análisis pormenorizado, puesto que la propia extensión del texto y el

[14] Canitrot, Prudencio, "*Romance de Lobos* de don Ramón del Valle-Inclán", *Galicia*, núm.8, Madrid, 15-4-1908, pp. 156-157.

[15] "Literatura Galaico-Portuguesa" [noticia], *El Imparcial*, Madrid, 26-11-1910, p. 3.

[16] Paz Andrade, Valentín, *La anunciación de Valle-Inclán*, p. 45.



Arriba: Valle-Inclán por Prudencio Canitrot.
Galicia, núm. 4, Madrid, 15-9-1906, p. 8.

Siguiente página: Valle-Inclán. Acompaña al artículo: Millán Mariño, Isidoro, "Hombres de mi tierra: Valle-Inclán", *Galicia*, La Habana, 14-4-1910, p.2.

hecho de querer reflejar y dar cabida a otras cuestiones de suma importancia en la relación entre los dos autores limitan el desarrollo de esa exhaustiva tarea, si bien no renunciamos a establecer aquellas concomitancias más evidentes y significativas entre la narrativa de los dos escritores. Cuando Prudencio publica su primera colección de cuentos, el autor parece estar empeñado en seguir los pasos de su maestro y probablemente esta sea una de las razones por las que decide acudir a Manuel Murguía para que escriba el prólogo de esta primera obra, tal y como había hecho don Ramón con *Femeninas* (1895). Este primer volumen está formado por veinte narraciones entre las que se incluyen dos que habían obtenido sendos reconocimientos en los certámenes literarios de *Galicia* y *El Liberal* y que según Antonio Rey Soto fueron determinantes para que el autor siguiese el camino de la creación literaria. El primero de estos relatos cambia de nombre —"Sucedido" en lugar de "Caso"—. Esta práctica, la reescritura o creación de distintas versiones de un mismo texto era también un procedimiento muy usado por don Ramón[17]. Hay también otros aspectos genéricos en los que confluye la narrativa más breve de ambos escritores, desde la propia gestación de los universos literarios, los aspectos temáticos e incluso los procedimientos narrativos, aunque también encontramos diferencias significativas.

La influencia de la cultura popular y la tradición oral, las creencias y supersticiones del imaginario gallego son comúnes, aunque el tratamiento no es siempre el mismo. Establecemos una comparativa para ilustrar esta reflexión entre "Las tres Marías"[18] de Canitrot y "La misa de San Electus"[19] de Valle. Ambos presentan situaciones análogas, personas débiles y enfermas que pierden su salud a causa de un mal de ojo y persiguen una curación a través de una práctica o exorcismo. Sin embargo, la resolución final de la trama presenta notables diferencias, mientras el autor pontevedrés desenmascara el misterioso mal que le afecta a un niño con una explicación racional que pone en boca de un médico quien exclama tras ser testigo del ritual de curación "-¡Raquitismo!...", el arousano mantiene el misterio sobre el mal que les afecta a las víctimas e incluso refuerza la hipótesis del mal de ojo con una apoteosis final:

[17] Sobre la narrativa breve y las distintas versiones de los cuentos de don Ramón *vid*. Serrano Alonso, Javier, *Los cuentos de Valle-Inclán: estrategia de la escritura y genética textual*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións, USC, 2013.

[18] Valle-Inclán, Ramón, "La misa de San Electus", *Los Lunes de el Imparcial*, Madrid, 4-2-1905.

[19] Canitrot, Prudencio, "Las tres Marías", *Cuentos de abades y de aldea*, Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1909, pp. 97-107.

"Murieron en la misma noche los tres mozos, y en unas andas, cubiertas con sábanas de lino, los llevaron á enterrar en el verde y oloroso cementerio de San Clemente de Brandeso". En ambos casos, ninguno de los rituales logra sanar a las víctimas, aunque en el relato de Valle el drama se acentúa puesto que se nos revela el fallecimiento de los "tres mozos". Además, hay otras similitudes entre estos cuentos, el origen del mal es supersticioso y se relaciona con dos animales, y el ritual de curación en ambos casos consiste en una práctica o ceremonia religiosa.

RELATOS	**Las tres Marías**	**La misa de San Electus**
VÍCTIMAS	Un niño	Tres mozos
ORIGEN DEL MAL	Desconfiaban que aquel "aire" de la criatura se lo había pegado *un gato de una vecina*, con la que estaban reñidos, la cual era muy maldiciente	A los tres habíales mordido el *lobo rabioso* que bajaba todas las noches al casal.
CURACIÓN	Misa de Santo Payo	Misa de San Electus

Estas concomitancias entre la narrativa breve de ambos autores se aprecian con mayor nitidez en algunos relatos incluidos por Prudencio Canitrot en su segunda colección, *Suevia* (1911). Se trata de un libro más personal, el propio autor ilustra los cuentos que aparecen clasificados en distintos apartados temáticos. En unos de estos epígrafes, "Cuentos de mi madrina" el escritor encadena tres narraciones breves, estableciendo una sucesión de acontecimientos entre las distintas historias, a través de los dos protagonistas —una madrina y su ahijado—. Todas ellas están narradas en primera persona, se trata de un narrador-protagonista. Esta breve trilogía está formada por "Las papisas", "Los repinaldos" y "Don Periquito"[20] —el último publica-



[20] Canitrot, Prudencio, "Don Periquito", *Suevia*, Madrid: Imprenta de Alrededor del Mundo, 1911, pp. 107-112.

do con anterioridad en la prensa con el título "Mi madrina"—. En este último relato se puede apreciar con claridad la influencia ejercida por Valle, sobre todo si lo comparamos con el cuento "El miedo"[21], una de las historias más logradas de don Ramón, el principio y final de ambos relatos es una buena muestra de estos paralelismos.

RELATOS	PRINCIPIO	FINAL
"Don Periquito" **—Canitrot—**	Como mi madrina era muy supersticiosa y me contara maravillosas aventuras, y como era muy creyente y me hiciera muchas noches rezar el rosario, *le tenía un profundo terror y le profesaba un gran respeto.*	Ahora que han pasado los años, calculo la enorme angustia que el sombrío presentimiento de una desgracia la invadió al romper yo el vaso, *cuyos trozos aún me parece que oigo sonar al barrerlos* con mis pies hacia un rincón.
"El miedo" **—Valle—**	*Ese largo y angustioso escalofrío que parece mensajero de la muerte, el verdadero escalofrío del miedo, sólo lo he sentido una vez.* Fue hace muchos años, en aquel hermoso tiempo de los mayorazgos, cuando se hacía información de nobleza para ser militar...	Las palabras del Prior de *Brandeso resonaron mucho tiempo en mis oídos. Resuenan aún.* ¡Tal vez por ellas he sabido más tarde sonreír a la muerte como a una mujer!

En cuanto a la técnica narrativa empleada en los cuentos encontramos similitudes, pero también algunas diferencias, ambos alternan el uso de la "primera persona" y de la "tercera persona". Si analizamos la narrativa breve de Canitrot observamos como la omnisciencia va perdiendo peso con el paso del tiempo, por el contrario Ramón del Valle sigue un camino totalmente inverso: "Si se observa el conjunto de novelas y narraciones breves del escritor, se puede percibir fácilmente como el grupo de textos cuyo narrador es homodiegético se sitúa cronológicamente al comienzo de su producción literaria"[22].

Otro aspecto que pone en relación directa el universo literario de ambos autores tiene que ver con la selección de antropónimos y topónimos de origen gallego, con ciertas restricciones en las primeras obras de Valle:

> Don Ramón pasa por una interesante evolución en su actitud hacia el nombre de la más importante ciudad de su región. De acuerdo con su práctica general de los años de comienzos, rehuía el nombrar abiertamente la ciudad de Santiago como

[21] Valle-Inclán, Ramón, "El miedo", *Los lunes de el Imparcial*, 27-1-1902.

[22] Juan Bolufer, Amparo de, *La técnica narrativa en Valle-Inclán*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións USC, p. 149.



Prudencio Canitrot.
Archivo de José Posse Canitrot.

tampoco escribió Villagarcía, Villanueva, Cambados, Puebla del Caramiñal... Así es que Santiago aparece primero en 1892 como "Brumosa"[23].

Canitrot tampoco nombra a su ciudad en la ficción literaria —usará Portoval y Puertomarín como heterónimos de Pontevedra en sus novelas—. Sin embargo, no tiene reparo en usar el nombre de la capital de Galicia. De hecho, dentro de su primera colección de cuentos incluye "La rueca de plata", relato en el que aparecen topómimos como Compostela y Santiago[24].

Ramón del Valle moderno estilista gallego

A comienzos de 1910 Prudencio junto a su camarada y amigo Luís Antón del Olmet, decide poner en marcha la *Biblioteca de Escritores Gallegos*, invirtiendo una parte de sus apretados honorarios en el desarrollo de un proyecto editorial que tiene como objetivo dar a conocer la obra de escritores y escritoras gallegas:

LA BIBLIOTECA DE ESCRITORES GALLEGOS procura ensalzar a la novela y el cuento regional publicando, no sólo las obras de los literatos ya hechos sino también los de aquellos que forman parte de la juventud que comienza bajo los auspicios del triunfo. No

[23] Smither, William, *El mundo gallego de Valle-Inclán*, Sada: Ediciós do Castro, p. 116.

[24] Canitrot, Prudencio, "La rueca de plata", *Cuentos de abades y de aldea*, Madrid: 1909, pp. 53-59.



Portada de *Las mieles del rosal* (1910). Madrid: Librería de Gregorio Pueyo.

tendrá tampoco ningún carácter exclusivo, alternando á la vez en ella, el pensador, el sociólogo y el historiador, siempre y cuando el carácter eminentemente gallego del asunto sea digno de figurar en el catálogo de esta BIBLIOTECA[25].

Como ya hemos señalado con anterioridad, los editores eligen a don Ramón del Valle para el primer volumen titulado *Las mieles del rosal*, se trata de una antología de textos que ya habían sido publicados por el escritor. El prólogo que no tiene firma pudo ser obra de cualquiera de los fundadores y aunque por momentos parece asomarse la pluma de Antón del Olmet, algunos de los juicios sobre Valle y su obra nos remiten a valoraciones que ya había realizado Canitrot en sus escritos anteriores. No se puede constatar quien es el autor del mismo, incluso no es descartable que fuese escrito a dos manos, en cualquier caso la lógica nos invita a pensar que tuvo que ser consensuado entre ambos autores, quienes justifican la elección de Valle para estrenar la colección.

> [...] y como Valle-Inclán es gallego, como gallegos son la mayoría de sus personajes, de sus narraciones, de sus complejidades, como ha descrito las legendarias tierras del Noroeste, y como se ha metido en el alma de aquellos soñadores labriegos y de aquellos bravíos hidalgos que viven en los Pazos y en las orillas de las rías; por todo esto debe figurar el gran pontevedrés á la cabeza de esta Biblioteca, para que sea su orgullo y para que al nacer, lo haga felizmente, bajo el grato augurio de la sonrisa fina y gentil de este escritor maravilloso[26].

Las mieles del rosal muestra ese mencionado proceso de recreación y reescritura al que era tan aficionado el autor, en este caso intercala diversos géneros, sobre todo prosa y teatro, aunque también hay algunos versos[27]. Los dos primeros textos de la obra se titulan "Ave" y "Paisajes" —una narración larga de treinta capítulos—, a continuación incluye una pieza teatral titulada

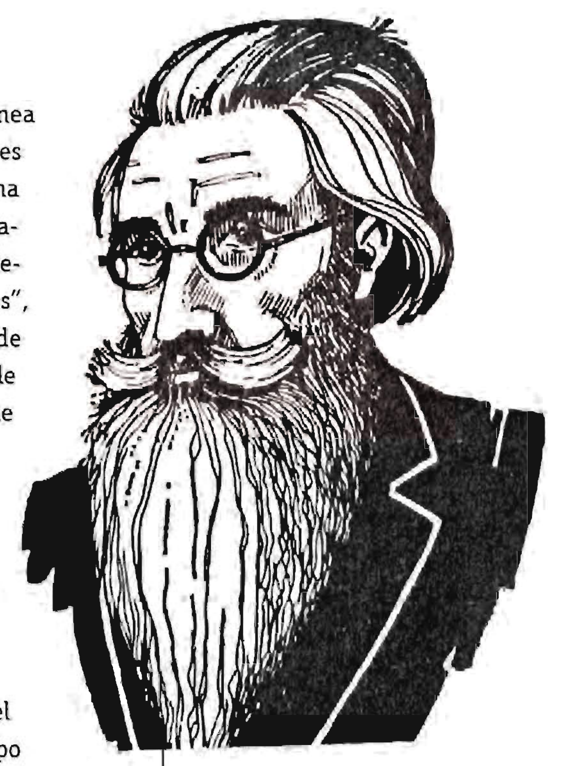
[25] Álvarez Insúa, Alberto, *Los días mejores*, Madrid: Imprenta Artística Española, 1910, p. 159.

[26] Valle-Inclán, Ramón, "Prólogo" *Las mieles del rosal*, Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, pp. 12-13.

[27] En la cubierta de esta obra aparece un retrato de Valle obra de Antonio Miguel Nieto y en la parte inferior

"Diálogos" y un apartado largo, "Varia" —miscelánea integrada por más de una decena de textos breves —"Sensaciones", "Un guerrillero tonsurado", "Una vieja", "Una mujer", "Capilla", "Invocación", "Decoración", "Una dama", "Las estancias del Palacio", "Galería" y "Un hogar"—. Concluye el libro con "Mendigos", "Jardines" y un cuento, "El peregrino". Al margen de este breve análisis y volviendo sobre la inclusión de esta obra dentro de la BEG, no podemos obviar que *Las mieles del rosal* sigue los parámetros de lo que los propios fundadores denominan "literatura regional" —concepto que no tiene nada que ver con el que manejamos en la actualidad— y que está relacionado con el "regionalismo cultural" que defendía el propio Prudencio y que debía partir de "una pedagógica preparación" porque "un sentimiento esencialmente regionalista es el que palpita en el alma gallega"[28]. Por tanto, este tipo de obras literarias debían reflejar "el alma de Galicia", y su temática tendría que inspirarse en algún aspecto genuino de la cultura gallega, ya fuesen tradiciones, leyendas o supersticiones. No podemos olvidar que el propio Prudencio ya había escrito años atrás que Valle reflejaba a Galicia en sus escritos con "una realidad extraordinaria, fundamentada en la levadura de la raza céltica, que tiene como característica, la melancolía y la superstición[29], aunque en este punto debemos precisar la doble consideración que Prudencio tiene de la superstición y de diversas creencias y rituales de curación. Por un lado, les otorga gran valor e incluso se siente atraído por estas prácticas, de hecho en algunas ocasiones las traslada a sus obras literarias, aunque por otro lado considere que la creencia en estas prácticas puede ser muy perjudicial para la sociedad de la época[30].

Relacionado con la consideración de Valle como gran referente de la "literatura regional" conviene analizar las reflexiones de uno de los críticos que más escribió sobre esta etapa y que consideraba a don Ramón "como el fundador de la moderna literatura regional gallega, cuyo más lúcido represen-



Ramón del Valle-Inclán. Acompaña al artículo: Fonte, Ramiro, "Literatos, bohemios e modernistas". *El Correo Cultural*, Sección Artes y Letras, *El Correo Gallego*, Santiago de Compostela 24-3 1985, p. 33.

derecha se indican una serie de datos —Librería de Gregorio Pueyo. Mesonero Ramos, 10. 1910— mientras que en la portada interior se señala —Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, 1910-.

[28] Canitrot, Prudencio, "Nuestro regionalismo", *Acción Gallega*, núm. 2, Madrid, 1-2-1910, pp. 21-22.

[29] Canitrot, Prudencio, "*Romance de lobos* de D. Ramón del Valle-Inclán", op. cit., p.157.

[30] El autor emite juicios muy favorables sobre el libro de Jesús Rodríguez López, *Supersticiones de Galicia* (1910) a quien incluso felicita a través de una misiva, pues cree que esta obra atesora gran valor para la conservación de esas viejas historias. Sin embargo, en uno de sus últimos artículos manifiesta su desprecio ante una serie de prácticas milagrosas; el título de ese texto es absolutamente revelador. Vid. "De la ignorancia y de la fe. Las olas milagrosas de La Lanzada", *Por esos mundos*, núm. 32, Madrid, 10-1-1912, pp. 222-229.



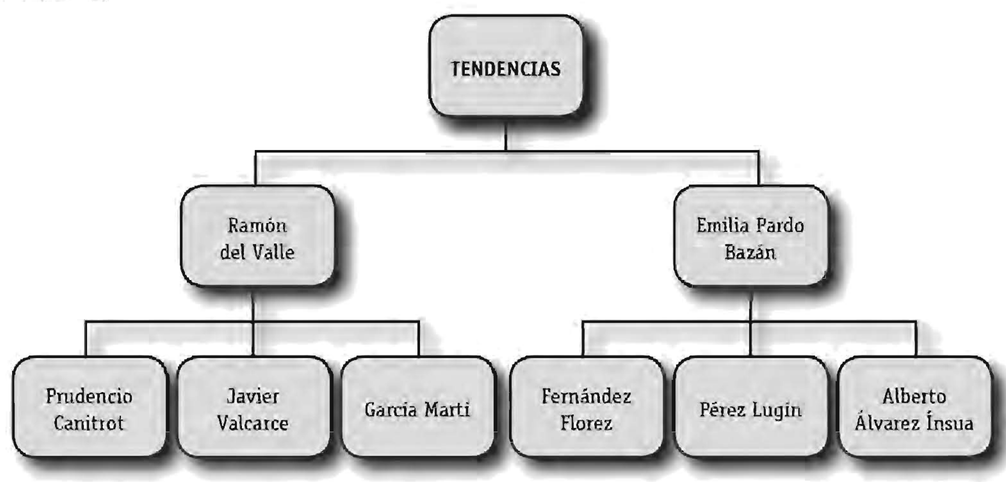
Sr. D. Jesús Rodríguez López

Mi querido amigo: He
recibido su libro, Supersticiones
de Galicia y le doy mil gracias.
Aún no he podido leerlo; no
he hecho más que hojear-
lo. Después de hecho esto, aguar-
dando con avidez el mo-
mento de saborear sus belle-
zas, doy á V. mi más cor-
dial enhorabuena.
Es lo más completo que
acerca de nuestras costum-
bres llenas de paganismo, de
añejo sabor, de monstruos
y endriagos, se ha escrito.
Créame que me he quedado
admirado del inmenso cau-
dal de datos, notas, erudición

tante después de él fué su malogrado discípulo, Prudencio Canitrot"[31]. El propio Rafael Cansinos Asséns incluso aprecia en este momento —comienzos del siglo XX— dos tendencias entre los escritores gallegos, dos estilos modernos aunque contrapuestos representados por Ramón del Valle-Inclán y Emilia Pardo Bazán. Ambos según este estudioso son los grandes referentes de otros autores más noveles que siguen una de estas dos corrientes o "escuelas". Los del grupo de don Ramón —según Cansinos— retratan en sus escritos una Galicia "sombría, supersticiosa y bárbara". Sin embargo, considera que doña Emilia y otros autores sobre los que influye optan por retratar una Galicia más "moderna y libre". Cansinos Asséns incluso llega a citar nombres, lo que nos permite, siempre partiendo de sus reflexiones en el artículo ya reseñado, establecer el siguiente esquema:

[31] Cansinos Assens, Rafael, "Letras modernísimas. Don Ramón María del Valle-Inclán", *La Correspondencia de España*, 28-3-1916, p. 3.

Abajo y página anterior: Carta de Prudencio Canitrot a Jesús Rodríguez López.
Archivo de la Real Academia Gallega.



Evidentemente este análisis se reduce a una etapa muy concreta y con el paso del tiempo irá perdiendo vigencia. Algunos de estos autores, como Canitrot o Javier Valcarce, fallecieron prematuramente y otros como Álvarez Insúa o Wenceslao Fernández Flórez, que publicaron en la *Biblioteca de Escritores Gallegos,* siguieron trayectorias muy diferentes. El primero cayó en el olvido, mientras que el segundo es conocido por una obra escrita ya en plena madurez, *El bosque animado*[32].

El malogrado escritor

A finales de 1911 Prudencio tras publicar cientos de artículos y crónicas, dos colecciones de cuentos y cuatro novelas, *El Camino de Santiago* (1909), *Ruinas, El señorito rural* y *Tragedia ridícula* —estas tres últimas en el año 1910— frena su actividad. Su estado de salud empieza a ser delicado y con el paso de los meses se irá agravando. La devastadora tisis le va dejando sin fuerzas y en su último viaje a Galicia —septiembre de 1912— recibe un golpe todavía más doloroso:

la aldea amada que otros años habíame recibido amorosa, con los brazos abiertos, recibióme éste con un gesto adusto. El médico me dijo muy serio:

-Este clima no le sienta. Váyase usted de aquí.

Sus palabras frías y punzantes resonaron huecas en mi corazón.

-¿Su voz amiga, doblemente amiga porque es voz de ciencia y de amistad, me arroja de mi tierra? —me dije—. Su mandato es consejo sano y lleno de desinterés: tengo que acatar el mandato y agradecerlo, y tengo que mirar su odio para la tierra, que es la que arroja. Ni un asomo de vendetta debe alzarse en mi alma hacia este rincón[33].

Como si se tratase de una cruel paradoja del destino, Prudencio se encontraba en su tierra con el mismo desden que antes había

[32] Sobre la BEG, los autores y obras que la integran *vid*. Gegúndez López, Carlos: "O feito diferencial galego como máximo expoñente da literatura rexional. A Biblioteca de Escritores Gallegos" *Madrygal*, núm 13, Madrid, Universidad Complutense, pp. 63-71.

[33] Canitrot, Prudencio, "Retorno", *La luz apagada*, Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, pp. 181-182.

Siguiente página: Uno de los tres retratos conocidos de Canitrot realizados por Castelao. Archivo de José Posse Canitrot.


CASTELAO

sufrido su maestro, unos años atrás escribía sobre Valle: "allí en su pueblo, oyó la voz del desencanto. Tropezó con paisanos que no le conocieron; hubo para él sátira, envidia, egoísmo, estupidez. Su Patria, como todas las Patrias, fué como dura comadre [...]"[34]. Quizá por eso José Antonio Durán cuando estudia la relación entre Castelao y Canitrot con "Valle-Inclán de fondo" señala que Prudencio cuando escribe la historia de Valle-Inclán está escribiendo la suya propia[35]. Por cierto, maestro y discípulo fueron retratados por el joven artista Alfonso Daniel, Prudencio al menos en tres ocasiones, un apunte que se conserva en el Museo de Bellas Artes (A Coruña), otra caricatura custodiada por el Museo Carlos Maside de Sada, y otra en manos de un descendiente del autor[36].

El día 24 de enero de 1913, poco después de cumplir los treinta años y cuando su última novela, *La última pirueta* acababa de salir de la imprenta, fallecía en Madrid Prudencio Canitrot Mariño, que no pudo sobrevivir a la tuberculosis, como les sucedió a otros jóvenes de su generación. Hace tres décadas, Ramiro Fonte decía que los mitos de los bohemios eran "Rubén e os franceses. O Verlaine que mollaba os seus ollos na copa do alcohol, ídolo no que proseguir unha decadencia certa, unha inadaptación que remataba as máis das veces no simple malvivir ou na morte por tuberculose"[37].

El pintor Felipe Bello Piñeiro, que retrató al óleo en varias ocasiones a Prudencio —éste le había animado cuando expuso sus primeros cuadros en la *Exposición Regional Gallega* de Santiago de Compostela (1909)—, en uno de sus escritos manifiesta:

> [...] su vida estuvo llena de aventuras y complicaciones, cómicas unas veces y ensombrecidas por un encanto trágico. Fue uno de los organizadores de la Exposición del año 12. Su lecho mortuorio estaba instalado en una tienda de efectos de Carnaval, entre trajes de máscaras, y el entierro de este desgraciado artista, en un cementerio de la agostada Castilla con un acompañamiento de tres amigos presidido por el poeta Rey Soto, fue de una grandeza bohemia y sombría...[38]

El final de Canitrot recuerda al que tuvo el bohemio español por antonomasia, Alejandro Sawa, y que conmocionó a don Ramón[39]. Acabó solo como uno de esos "pobres poetas", le decía Valle a Rubén Darío en 1909 tras acudir al entierro del personaje que inspiró a Max Estrella. Prudencio fue enterrado en el Cementerio de La Almudena y allí reposan sus restos mortales. Uno de los asistentes a su entierro, el escritor Antonio Rey Soto, se lamentaba tras el sepelio: "Al volver a Madrid yo pensaba solo en

[34] Canitrot, Prudencio, "Ramón del Valle-Inclán", *Galicia*, núm. 4, 15-9-1906, op cit.

[35] Vid. Durán, Jose Antonio, "Con Valle-Inclán de fondo. Castelao y Canitrot", en *Crónicas III. Entre la mano negra y el nacionalismo galleguista*, Madrid: Akal, 1981, pp. 215-221.

[36] Ilustra este artículo esta imagen que fue catalogada e incluida en la tesis doctoral de Carlos Gegúndez López, *Canitrot e o sistema literario galego no tránsito de século. Un proxecto didáctico entre o humanismo e a estética galega* (2014) y que aparece publicada por primera vez en este número de *Cuadrante*.

[37] Fonte, Ramiro, "Literatos, bohemios e modernistas", "Artes y Letras", *El Correo Cultural* (suplemento), *El Correo Gallego*, 24-3-1985, p. 33.

[38] Mosquera, Andrés, *Felipe Bello Piñeiro*, Sada: Ediciós do Castro, pp. 89-90.

[39] Vid. Martínez, Victoria, "Alejandro Sawa: El hombre que se convirtió en Max Estrella", *Cuadrante*, núm. 25, Vilanova de Arousa, diciembre, 2012, pp. 127-152.

[40] Reproducimos un fragmento de una carta enviada por Antonio Rey Soto a Luís Amado Carballo en 1921 a la que tuvimos acceso por gentileza de Eduardo Robles Canitrot, sobrino del autor.

[41] Arévalo, Joaquín, "Una lágrima", *La Ilustración Gallega*, núm. 34, Vigo, febrero, 1913, 405.

que aquellos huesos no tendrían descanso hasta ser traídos a la tierra florida que él había amado tanto"[40]. Su muerte prematura acuñó una expresión con la que se le conoce a Canitrot, "el malogrado escritor" e inspiró a algunos poetas. Terminamos reproduciendo un fragmento de "Una lágrima", composición *in memoriam* escrita por uno de los escritores con los que había mantenido una gran amistad:



Dibujo de Prudencio Canitrot. Aparece al final de casi todas sus obras. En este caso *Cuentos de abades y de aldea*, Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1909.

> Me tiembla la mano. Mis ojos se ciegan;
> Del alma, un suspiro de llanto, me inspira;
> ¡Dios mío, qué corta, qué corta es la vida!
> Trabajo, afán, lucha, desengaños, ¡sueños!
> Sufrir con paciencia prejuicios y envidias,
> ¡Todo en un momento ¡no más que ilusiones!
> ¡Dios mío, qué corta, qué corta es la vida!
> Soñar con la gloria, soñar con el lauro.
> Soñar con las lágrimas, soñar con la risa,
> Soñar con las quimeras de un mundo de sueños:
> ¡Dios mío, qué corta, qué corta es la vida!...[40]

Esquela de Prudencio Canitrot. Archivo de José Posse Canitrot.

EL SEÑOR
D. PRUDENCIO CANITROT MARIÑO
HA FALLECIDO EN MADRID EL DIA 24 DE ENERO DE 1913
D. E. P.
Su desconsolada viuda Doña Marina de la Arena; su hija Carmen, padres, madre política, hermanos, hermanos políticos, tíos, primos, sobrinos y demás parientes;
Ruegan á V. encomiende su alma á Dios y le tenga presente en sus oraciones.
Pontevedra 3 de Febrero de 1913.
El jueves próximo, dia 6, a las once de la mañana, se celebrarán en la iglesia parroquial de San Bartolomé de Pontevedra, los funerales por el alma del finado.

Carlos Gegúndez López
Universidade da Coruña
carlos.gegundez.lopez@udc.es

RESUMO

Este artigo aborda a relación entre Prudencio Canitrot e Ramón del Valle-Inclán, quenes se coñeceron a comezos do século XX en Madrid, e analiza a influencia exercida polo autor das *Sonatas* na narrativa breve de Canitrot.

Palabras chave: Canitrot, Valle-Inclán, narrativa breve, Bohemia

ABSTRACT

This paper discusses the relationship between Prudencio Canitrot and Ramón del Valle-Inclán, who met at the beginning of the 20th century in Madrid, and examines the influence exercised by the author of the *Sonatas* on Canitrot's short narrative.

Keywords: Canitrot, Valle-Inclán, short narrative, bohemian life.

RESUMEN

Este artículo aborda la relación entre Prudencio Canitrot y Ramón del Valle-Inclán, quienes se conocieron a comienzos del siglo XX en Madrid y analiza la influencia ejercida por el autor de las *Sonatas* en la narrativa breve de Canitrot.

Palabras clave: Canitrot, Valle-Inclán, narrativa breve, Bohemia.

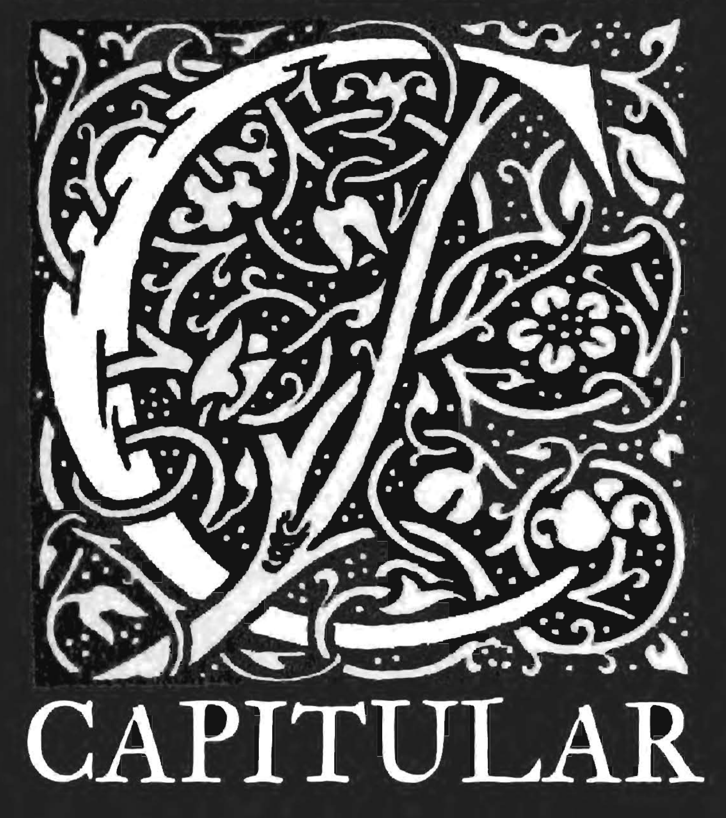



Cuadrante. Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos, nº 31, decembro 2015.
Joaquín del Valle-Inclán Alsina, *La letra capitular.* Pp 159-170.

DRec: 20/11/15
DAcep: 22/11/15

ABSTRACT on page 170
RESUMO na páxina 170
RESUMEN en página 170

LA LETRA



CAPITULAR

Joaquín del Valle-Inclán Alsina
Asociación de Amigos de Valle-Inclán

Ante todo precisar que este no es un estudio pormenorizado y exhaustivo de los contratiempos y cambios de textos producidos por este adorno tipográfico, sino una introducción de carácter didáctico, con el ánimo de resaltar que un libro es mucho más que un texto: desde el número de páginas del volumen a las líneas cortas, pasando por no pocas normas de composición, si no se analiza y se comprende la organización material del volumen, las variantes pasan a ser incomprensibles, limitándose a anotaciones de notario escolástico que recurre a un nominalismo que no explica nada.

El consejo al lector es que primero mire, y luego lea; la tipografía artística en Valle-Inclán es un juego de blanco y negro, donde la mirada va de la mano con la lectura.


ABALGA Diego Laínez
al buen Rey besar la mano;
consigo se los llevaba
los trescientos hijosdalgo.
Entre ellos iba Rodrigo,
el soberbio castellano;
todos caminan a mula,
sólo Rodrigo a caballo;
todos visten oro y seda,
Rodrigo va bien armado;
todos espadas ceñidas,
Rodrigo estoque dorado;
todos con sendas varicas,
Rodrigo lanza en la mano;
todos guantes olorosos,
Rodrigo guante mallado;
todos sombreros muy ricos,
Rodrigo casco acerado.

1
Capitular baja

A NDA
ACÁ,
PAS-
TOR,
a ver al Redemptor».

Anda acá, Minguillo,
deja tu ganado,
toma el caramillo,
zurron e cayado:
Vamos sin temor
«a ver al Redemptor».

2
Capitular alta



3
Capitular media

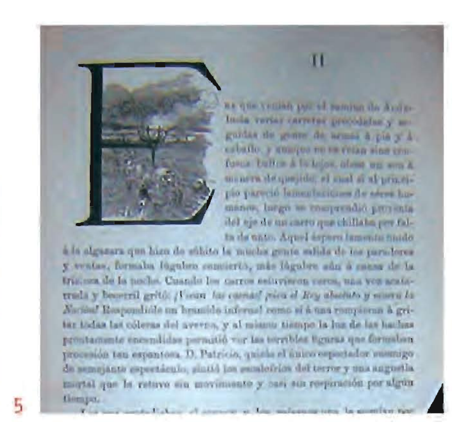
Procurando evitar tecnicismos en la medida de lo posible, la letra capitular se denomina también letra inicial, letra orlada,... pero lo esencial es su empleo a comienzo de capítulo. Simplificando, pueden catalogarse como bajas cuando el texto se parangona en la parte inferior de la letra; altas, es decir, el texto en la parte superior de la letra y finalmente a diversas alturas (v. Ilustraciones, 1, 2, 3, 4).

En la obra de don Ramón, con muy pocas excepciones, son altas y, en un mismo volumen, comparten el mismo estilo y diseño, hecho que puede parecer baladí pero causa no pocos cambios de texto. Evidentemente, en el caso de una pieza dramática, las acotaciones llevan capitulares más pequeñas, pero siempre de la misma familia. Pérez Galdós, también muy preocupado por las artes del libro, al efectuar la edición de los *Episodios nacionales* en 1881, en la imprenta de La guirnalda, una obra profusamente decorada, no se somete a estas normas (v. Ilustraciones, 5, 6, 7), de modo que lucen capitulares de muy diversos estilos y con el texto a diversas alturas. Las presentadas corresponden a *El terror en 1824*, ornado por Gómez Soler y Pellicer.

Cuando Valle-Inclán imprime *Voces de gesta* en 1912, toma —amén del diseño de las planas y algunos elementos decorativos, hechos que no se comentan— capitulares de la

En un sofá de una de las habitaciones más el
tes del Hotel Imperial de Ginebra, hallába
costada una señora joven, tocada con blondas n
y apoyada la cabeza en una almohada encar
sobre la cual se deslizaban sus rubias trenzas
casi llegaban al suelo. Era gracioso su aspecto;
todo en su persona presentaba un carácter de
que recordaba aquellas plantas tenues, de vid
mera.

4



5


6


7



8

obra de D´Annuzio, *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, ilustrada por Joseph Cellini, como puede comprobarse con la letra capitular "A", (v. ilustración 8), correspondiendo la superior a la obra de don Ramón y la inferior a la del italiano.

No fue el único, pues Ángel Vivanco al decorar la obra poética de Rubén Darío, por ejemplo *Muy antiguo y muy moderno* (Madrid, 1915) también se inspira en las mismas capitulares (v. ilustraciones, 9, 10) siendo la superior de Vivanco y la inferior de *Voces de gesta*, préstamos nada infrecuentes en el mundo del libro impreso.

Los problemas derivados del empleo de este adorno podríamos clasificarlos en tres grupos principales. El primero es que no tenga la letra capitular necesaria. Dado que en italiano no existen la "Y" ni la "J" hubo de suplir su ausencia. En unos casos variando el texto, por ejemplo, en *Jardín novelesco* (1905), tras los versos en gallego, la narración comenzaba con "Y desde la puesta del sol", (v. ilustraciones, 11, 12) pero al incluirlo en *Jardín*

12

Que á o nacer nublou ó sol!

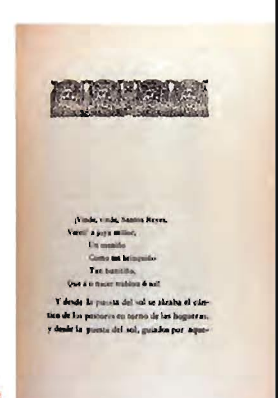
Y desde la puesta del sol se alzaba el cántico de los pastores en torno de las hogueras, y desde la puesta del sol, guiados por aque-

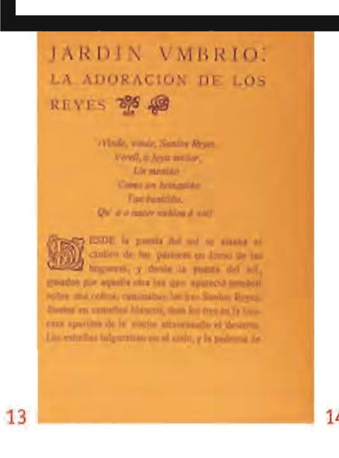




9


10


11


JARDIN VMBRIO: LA ADORACION DE LOS REYES

13


OBRAS DE VAL

DON ROSENDO

Esperemos á mañana.

DON MAURO

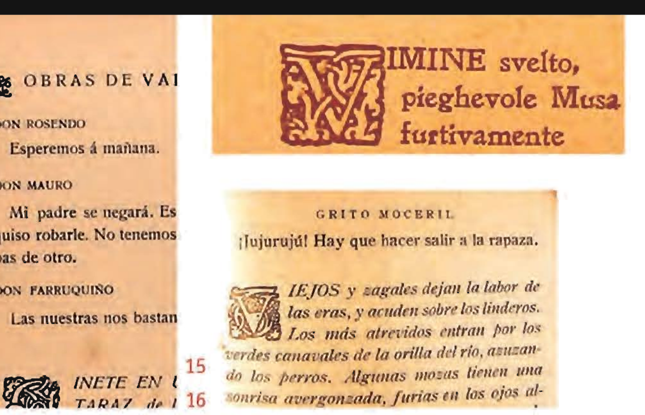
Mi padre se negará. Es quiso robarle. No tenemos pas de otro.

DON FARRUQUIÑO

Las nuestras nos bastan

INETE EN
TARAZ de l

14


IMINE svelto, pieghevole Musa furtivamente

GRITO MOCERIL

¡Jujurujú! Hay que hacer salir a la rapaza.

IEJOS y zagales dejan la labor de las eras, y acuden sobre los linderos. Los más atrevidos entran por los verdes canavales de la orilla del río, azuzando los perros. Algunas mozas tienen una sonrisa avergonzada, furias en los ojos al-

15

16

umbrío (1914) donde sí hay capitulares no hubo más solución que eliminar la "Y" (v. ilustración, 13).

Con la segunda letra mencionada optó en *Águila de blasón* (1915) por un apaño, sustituyéndola por una "G", aunque en la obra es siempre "jinete" (v. ilustración, 14). En otros casos, por ejemplo *Divinas palabras* (1920), al carecer de una capitular "V" —ignoramos el motivo; pudo ser que no se fundiese, extravío o que se desgastara con el uso— utiliza una letra "A" invertida con el ojo de la letra limado, como muestra una comparación entre la empleada por D`Annuzio (v. ilustración, 15) y la de Valle-Inclán (v. ilustración, 16).

El segundo inconveniente es que no tenga capitulares en número suficiente para la impresión. Recuérdese que don Ramón fue, con escasas excepciones, su propio editor y, con la ayuda de los ilustradores Moya y Vivanco, diseñador de sus obras. Lógicamente, un editor no mandará fundir letras como la "Ñ" o la "K" por su escasa presencia inicial en castellano, y probablemente encargará dos, tal vez más, capitulares de letras frecuentes frente a aquellas con menor aparición. Pero si una letra se repite en exceso a comienzo de capítulo surge el pro-


17


CAP. I. FLOR DE SANTIDAD

ESPERTÓSE Adega con el alba y creyó que una celeste albura circundaba la puerta del establo abierta sobre un fondo de prados húmedos que parecían cristalinos bajo la helada. El peregrino había desaparecido, y sólo quedaba el santo hoyo de su cuerpo en la montaña de heno. Adega se levantó suspirando y acudió al umbral donde estaba echado el mastín. En el cielo lívido del amanecer aún temblaban algunas estrellas mortecinas. Cantaban los

4

18


19

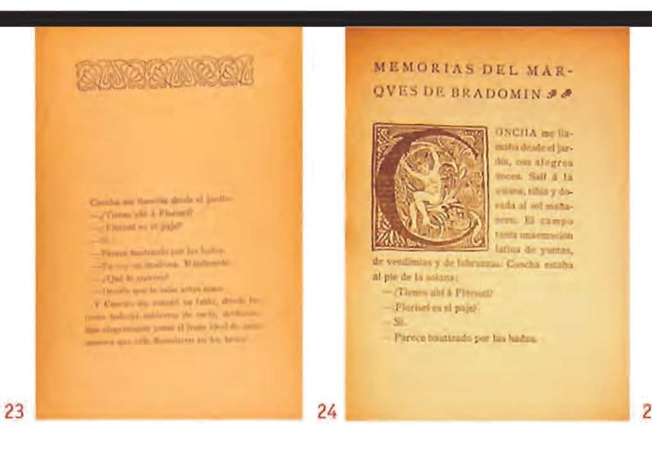


blema del número de capitulares. Cierto es que cabe la posibilidad de imprimir esa sola plana, desmontarla, quitar la capitular y componer la plana siguiente que la precise, pero resulta lento y trabajoso, por tanto más caro. Valle-Inclán empleará una ligera inversión del texto para subsanar este inconveniente en *Flor de santidad*. La primera edición (1904) carece de letras capitulares y la letra "A", mayoritariamente para "Ádega", abre capítulo en doce ocasiones, pero en la segunda edición, en 1913, con grandes capitulares inaugurando el formato de la *Opera omnia*, solamente en cuatro. Esto se consigue con pequeñas variantes de texto como "Ádega al despertarse creyó" / "Despertóse Adega con el alba y creyó"; "Ádega, sentada ante la puerta del establo" / "Sentada ante la puerta del establo, Ádega" o "Ádega no tornó a la venta" / "La pastora ya no tornó a la venta" (v. ilustraciones, 17-22).

Muy similar resulta el cotejo de las acotaciones entre las dos primeras ediciones de *Romance de lobos*, 1908 sin capitulares y 1914 (retoma las de *Aromas de leyenda*, 1907) donde la excesiva presencia de las letras "D" y "E" fuerza cambios muy similares.

En la obra de Valle-Inclán pueden clasificarse como grandes, medianas y pequeñas, que así dicho parece una perogrullada pero sin embargo su tamaño implica diferentes problemas. Si nos centramos en las grandes capitulares nos encontraremos con el tercer apartado: el diseño buscado y no siempre conseguido, que brevemente radica en componer las líneas situadas en el lateral derecho, en adelante arracadas, sin espacios en blanco, y además la última línea bajo la gran capitular debe ser mayor que la longitud de la letra, también empleado en las de tamaño mediano, pero no en las pequeñas.

Por tanto, los diálogos que forzosamente exigen punto y aparte creando blanco, a no ser que sean parlamentos extensos, serán modificados cuando aparezcan estos adornos.



MEMORIAS DEL MAR-
QVES DE BRADOMIN

ONCHA me llamaba desde el jardín, con alegres voces. Salí á la solana, tibia y dorada al sol mañanero. El campo tenía una emoción latina de yuntas, de vendimias y de labranzas. Concha estaba al pie de la solana:

—¿Tienes ahí á Florisel?

—¿Florisel es el paje?

—Sí.

—Parece bautizado por las hadas.

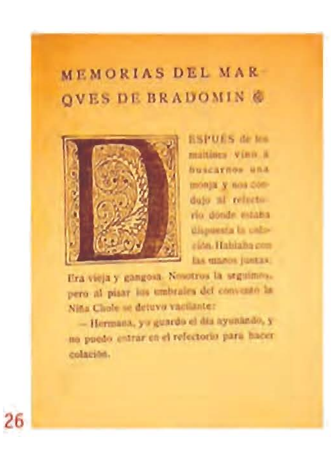
23 24 25

Por ejemplo, *Sonata de otoño* (1907) tiene en la primera plana del capítulo un diálogo (v. ilustración, 23) que al componerlo con el nuevo estilo de la *Opera omnia* provocaría mucho blanco. Por tanto en la edición de 1913 modifica el texto recolocando el diálogo fuera de las arracadas (v. ilustración, 24).

Variar el diálogo a estilo indirecto es otra solución; si en *Sonata de estío* (1907) —no traten de leer sino de mirar— se observa en la tercera línea la conversación de la monja (v. ilustración, 25), al reimprimirla en 1913, con una gran capitular se transforma en estilo indirecto (v. ilustración, 26).

La palabra o palabras que siguen a la capitular van en caja alta, sin otra norma que al menos sea una, hecho que obedece a la dificultad de la composición de las arracadas y que no tomaremos en cuenta, aunque un análisis detallado mostraría que son una forma de soslayar las dificultades de este diseño. Tampoco incidimos en la supresión de signos de puntuación tras la capitular como es lógico.

En la primera edición de *Los cruzados de la Causa* (1908) una plana ofrece un exceso de blanco (v. ilustración, 27). Si se realizan modelos con un computa-

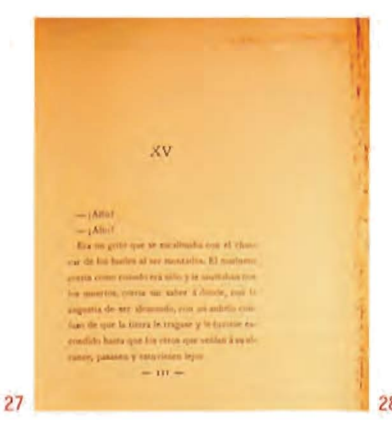


MEMORIAS DEL MAR-
QVES DE BRADOMIN

ESPUÉS de los maitines vino á buscarnos una monja y nos condujo al refectorio donde estaba dispuesta la colación. Hablaba con las manos juntas. Era vieja y gangosa. Nosotros la seguimos, pero al pisar los umbrales del convento la Niña Chole se detuvo vacilante:

—Hermana, yo guardo el día ayunando, y no puedo entrar en el refectorio para hacer colación.

26



XV

—¡Alto!

—¡Alto!

27

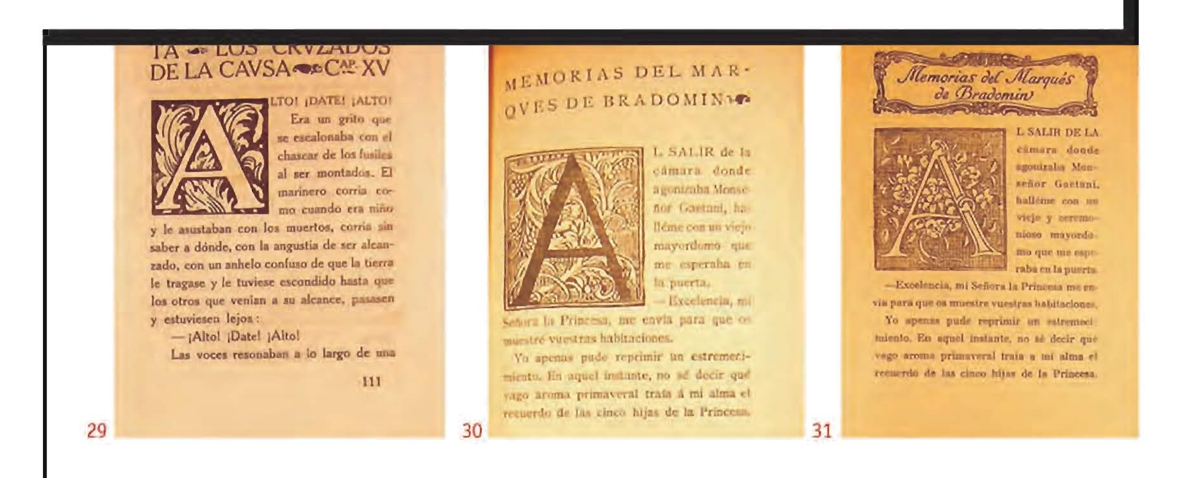


A LTO!

—¡Alto!

Era un grito que escalonaba con el cha car de los fusiles al s montados. El marine corría como cuando e niño y le asustaban con los muertos, con sin saber [...]

28



TA LOS CRVZADOS
DE LA CAVSA CAP. XV

ALTO! ¡DATE! ¡ALTO! Era un grito que se escalonaba con el chascar de los fusiles al ser montados. El marinero corria como cuando era niño y le asustaban con los muertos, corria sin saber a dónde, con la angustia de ser alcanzado, con un anhelo confuso de que la tierra le tragase y le tuviese escondido hasta que los otros que venian a su alcance, pasasen y estuviesen lejos:

—¡Alto! ¡Date! ¡Alto!

Las voces resonaban a lo largo de una

111

29

MEMORIAS DEL MARQVES DE BRADOMIN

AL SALIR de la cámara donde agonizaba Monseñor Gaetani, halléme con un viejo mayordomo que me esperaba en la puerta.

—Excelencia, mi Señora la Princesa, me envía para que os muestre vuestras habitaciones.

Yo apenas pude reprimir un estremecimiento. En aquel instante, no sé decir qué vago aroma primaveral traía á mi alma el recuerdo de las cinco hijas de la Princesa.

30

Memorias del Marqués de Bradomín

AL SALIR DE LA cámara donde agonizaba Monseñor Gaetani, halléme con un viejo y ceremonioso mayordomo que me esperaba en la puerta.

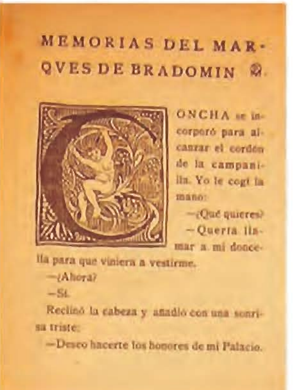
—Excelencia, mi Señora la Princesa me envía para que os muestre vuestras habitaciones.

Yo apenas pude reprimir un estremecimiento. En aquel instante, no sé decir qué vago aroma primaveral traía a mi alma el recuerdo de las cinco hijas de la Princesa.

31

dor —artilugio que ha convertido al usuario en un tipógrafo con muchos más medios que un cajista manual del siglo pasado— darían en el mejor de los casos algo muy semejante al modelo representado (v. ilustración, 28). Hay otras posibilidades pero son todavía peores. La opción del autor fue añadir texto de modo que en vez de "¡Alto!", "¡Alto!" varía a "¡ALTO! ¡DATE! ¡ALTO!" minimizando el espacio en blanco (v. ilustración, 29).

Los errores en el diseño se corrigen, en la medida de lo posible, al reimprimir los títulos, en concreto las *Sonatas*. Si en *Sonata de primavera* (1913) en la línea 8 vemos blanco detrás de "la puerta" (v. ilustración, 30), en la edición de 1928, con un juego diferente de capitulares, ya no existe. La razón se debe al añadido del autor, cambiando de "viejo mayordomo" a "viejo y ceremonioso mayordomo" (v. ilustración, 31). Igualmente en *Sonata de otoño*, donde el texto no ha variado en este comienzo de capítulo entre 1902 y 1918, sufre una ligera variante. En 1913, en la línea 6, queda blanco después de "mano" (v. ilustración, 32). Pero en 1924, amén del cambio en el tipo y cuerpo de letra, Valle-Inclán añade "suavemente" y elimina el defecto (v. ilustración, 33).



MEMORIAS DEL MARQVES DE BRADOMIN

CONCHA se incorporó para alcanzar el cordón de la campanilla. Yo le cogí la mano:

—¿Qué quieres?

—Quería llamar a mi doncella para que viniera a vestirme.

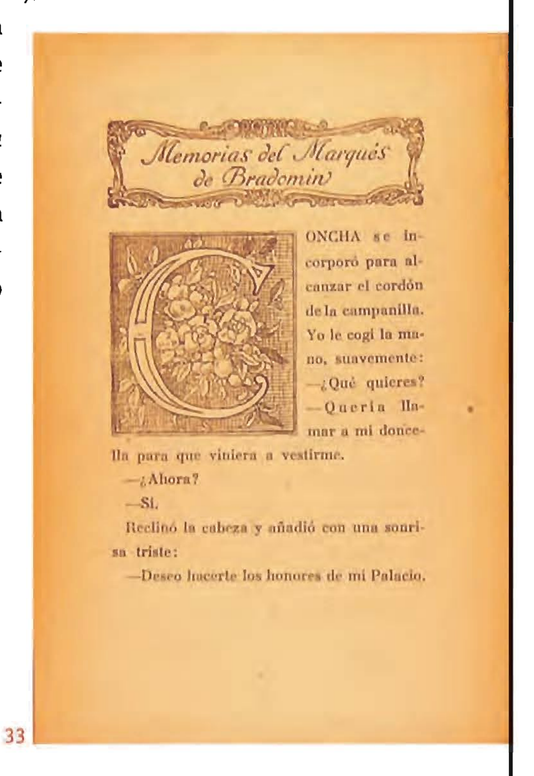
—¿Ahora?

—Sí.

Reclinó la cabeza y añadió con una sonrisa triste:

—Deseo hacerte los honores de mi Palacio.

32



Memorias del Marqués de Bradomín

CONCHA se incorporó para alcanzar el cordón de la campanilla. Yo le cogí la mano, suavemente:

—¿Qué quieres?

—Quería llamar a mi doncella para que viniera a vestirme.

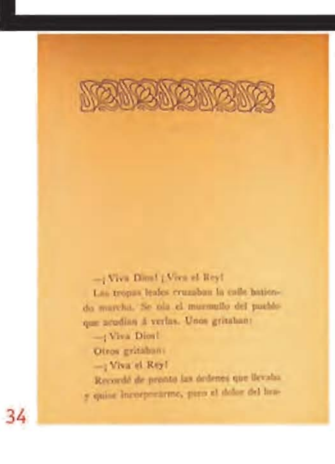
—¿Ahora?

—Sí.

Reclinó la cabeza y añadió con una sonrisa triste:

—Deseo hacerte los honores de mi Palacio.

33



—¡Viva Dios! ¡Viva el Rey!
Las tropas leales cruzaban la calle batiendo marcha. Se oía el murmullo del pueblo que acudía á verlas. Unos gritaban:
—¡Viva Dios!
Otros gritaban:
—¡Viva el Rey!
Recordé de pronto las órdenes que llevaba y quise incorporarme, pero el dolor del bra-

34

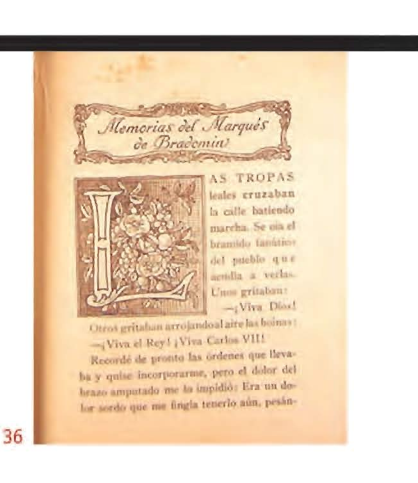


MEMORIAS DEL MARQVES DE BRADOMIN

LAS TROPAS leales cruzaban la calle batiendo marcha. Se oía el murmullo del pueblo que acudía á verlas. Unos gritaban:
—¡Viva Dios!
Otros gritaban:
—¡Viva el Rey!
Recordé de pronto las órdenes que llevaba y quise incorporarme, pero el dolor del brazo amputado me lo impidió: Era un dolor sordo que me fingía tenerlo aún, pesándome como

12

35



Memorias del Marqués de Bradomín

LAS TROPAS leales cruzaban la calle batiendo marcha. Se oía el bramido fanático del pueblo que acudía a verlas. Unos gritaban:
—¡Viva Dios!
Otros gritaban arrojando al aire las boinas:
—¡Viva el Rey! ¡Viva Carlos VII!
Recordé de pronto las órdenes que llevaba y quise incorporarme, pero el dolor del brazo amputado me lo impidió: Era un dolor sordo que me fingía tenerlo aún, pesán-

36

En la *Sonata de invierno* (1907) el texto provoca problemas al disponerlo junto a una capitular, ya que en la línea 8 queda blanco tras "taban", amén de que la línea bajo la capitular es más corta de lo debido (v. ilustraciones, 34-37). En la edición de 1924 se produce un cambio de texto para solucionar el defecto, con una visión muy diferente del pueblo que contempla las tropas: "el murmullo" se troca en "el bramido fanático" y la línea bajo la capitular se aumenta al añadir "arrojando al aire las boinas".



LAS TROPAS leales cruzaban la calle batiendo marcha. Se oía el bramido fanático del pueblo que acudía a verlas. Unos gritaban:
—¡Viva Dios!
Otros gritaban arrojando al aire las boinas:
—¡Viva el Rey! ¡Viva Carlos VII!

37

38

LA GVERRA CARLISTA LOS CRVZADOS DE LA CAVSA CAP. IX

EL SEÑOR GINERO se detuvo en la puerta haciendo una profunda cortesía: ¿Da su permiso a este importuno servidor, mi dueño y mandatario el ilustre Marqués de Bradomín?
Al tiempo que encorvaba su aventajado talle, abría los brazos con beatitud. En una mano tenía el sombrero de copa y en la otra el cestillo de las ciruelas. El caballero legitimista le acogió con gesto protector y amable. Dió algunos pasos el usurero, hizo otra cortesía, dejó sobre la mesa el cesto de

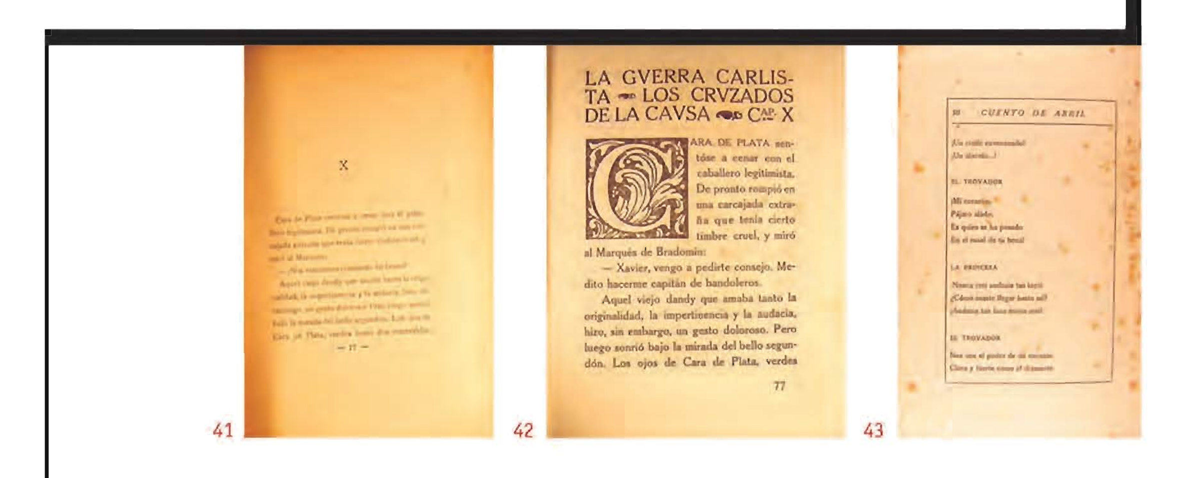
71

39



EL SEÑOR GINERO se detuvo en la puerta haciendo una profunda cortesía: ¿Da su permiso a este importuno servidor, mi dueño y mandatario el ilustre Marqués de Bradomín?
Al tiempo que encorvaba su aventajado talle, abría los brazos con beatitud. En una mano tenía el sombrero de copa y en la

40



X

LA GVERRA CARLISTA — LOS CRVZADOS DE LA CAVSA — CAP. X

CARA DE PLATA sentóse a cenar con el caballero legitimista. De pronto rompió en una carcajada extraña que tenía cierto timbre cruel, y miró al Marqués de Bradomín:

— Xavier, vengo a pedirte consejo. Medito hacerme capitán de bandoleros.

Aquel viejo dandy que amaba tanto la originalidad, la impertinencia y la audacia, hizo, sin embargo, un gesto doloroso. Pero luego sonrió bajo la mirada del bello segundón. Los ojos de Cara de Plata, verdes

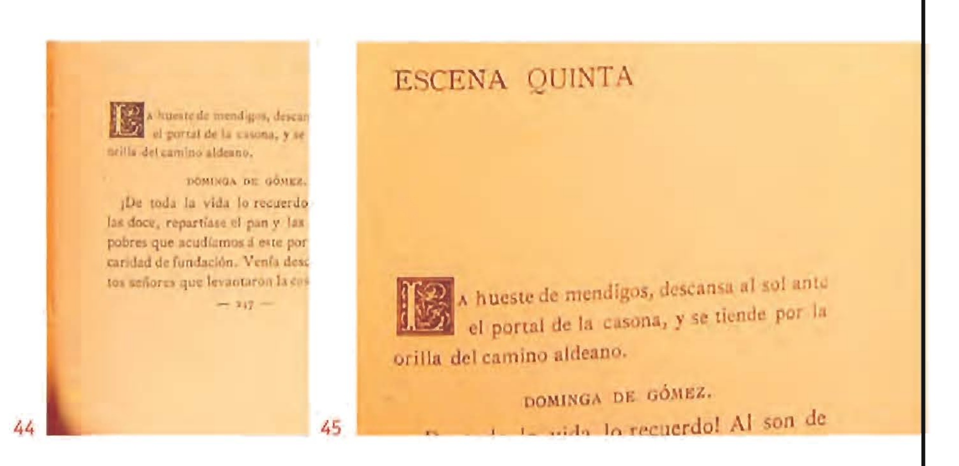
77

41 42 43

No siempre recurre a la variación del texto, sino que emplea adornos en forma de hoja acorazonada. En *Los cruzados de la Causa* (1908), en la tercera línea del capítulo aparece diálogo, lo que causa blanco en las arracadas que en la edición de 1920 cubre con el antedicho adorno y añade "a este importuno servidor" o de lo contrario la línea bajo la capitular sería más corta que su longitud (v. ilustraciones, 38-40).

Para mantener ese aspecto el diseño recurre a soluciones sencillas como en el título antes citado, que de 1908 a 1920 varía en solamente dos palabras "de Bradomín", con lo que logra alargar la línea bajo la capitular (v. ilustraciones, 41-43b).

El cambio en el tamaño de las capitulares se ejemplifica claramente en *Romance de lobos* (1908) edición en la que se emplea una de pequeño volumen (v. ilustraciones, 44, 45). En 1914 con capitulares tomadas de D´Annunzio, aunque un poco mayores, hay texto suficiente (v. ilustraciones, 46, 47) pero en 1922 utiliza capitulares de tamaño medio donde sigue la norma de evitar blanco en las arracadas y una línea bajo la capitular mayor que la longitud de la letra.



La hueste de mendigos, descan[sa al sol ante] el portal de la casona, y se [tiende por la] orilla del camino aldeano.

DOMINGA DE GÓMEZ.

¡De toda la vida lo recuerdo[!] ... las doce, repartíase el pan y las ... pobres que acudíamos á este por... caridad de fundación. Venía desc... tos señores que levantaron la cas...

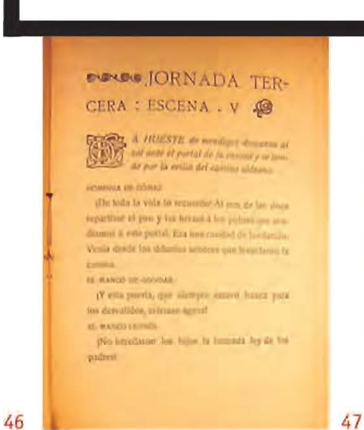
ESCENA QUINTA

La hueste de mendigos, descansa al sol ante el portal de la casona, y se tiende por la orilla del camino aldeano.

DOMINGA DE GÓMEZ.

... lo recuerdo! Al son de

44 45


JORNADA TERCERA : ESCENA . V

46


JORNADA TERCERA : ESCENA . V

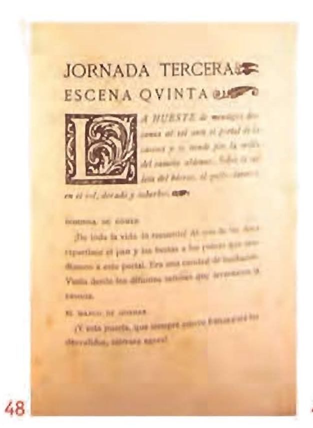

A HUESTE de mendigos descansa al sol ante el portal de la casona y se tiende por la orilla del camino aldeano.

47

Por ello añade "Sobre la veleta del hórreo, el gallo clarinea, en el sol, dorado y soberbio" (v. ilustraciones, 48, 49).

Terminemos con una muestra de la meticulosidad con la que se propuso alcanzar este objetivo estético. Si en la *Sonata de otoño* (1907) el capítulo comenzaba: "…«¡Mi amor adorado, estoy muriéndome y sólo deseo verte!»", en 1913 varía a "[capitular M]I AMOR adorado, estoy muriéndome y sólo deseo verte!» ¡Ay!" y ese simple añadido permite cubrir el espacio en blanco en las arracadas (v. ilustraciones, 50, 51).

El objetivo de este trabajo someramente expuesto pretende, junto con otras investigaciones, llegar a un modelo de los cambios de texto en la obra de Valle-Inclán, diferenciando lo que es debido a errores o mala composición de los cajistas como los cambios "Bradomín", "Bradamín" e incluso "Bradomiro"; los errores del autor que, al escribir apresuradamente, no solo comete erratas, "bufa" en dos ocasiones por "bula" en el manuscrito de "La rosa de oro", sino correcciones efectuadas por coherencia como en *Gerifaltes de antaño* (1909, pág. 45) donde en unos ejemplares reza "vieron caer a su lado una bomba" fren-


JORNADA TERCERA
ESCENA QVINTA

48


JORNADA TERCERA
ESCENA QVINTA
A HUESTE de mendigos descansa al sol ante el portal de la casona y se tiende por la orilla del camino aldeano. Sobre la veleta del hórreo, el gallo clarinea, en el sol, dorado y soberbio.

49

MEMORIAS DEL MARQVES DE BRADOMIN



I AMOR adorado, estoy muriéndome y sólo deseo verte!» ¡Ay! Aquella carta de la pobre Concha se me extravió hace mucho tiempo. Era llena de afán y de tristeza, perfumada de violetas y de un antiguo amor. Sin concluir de leerla, la besé. Hacia cerca de dos años que no me escribía, y ahora me llamaba á su lado con súplicas dolorosas y ardientes. Los tres pliegos blasonados traían la huella de sus lágri-

2

50

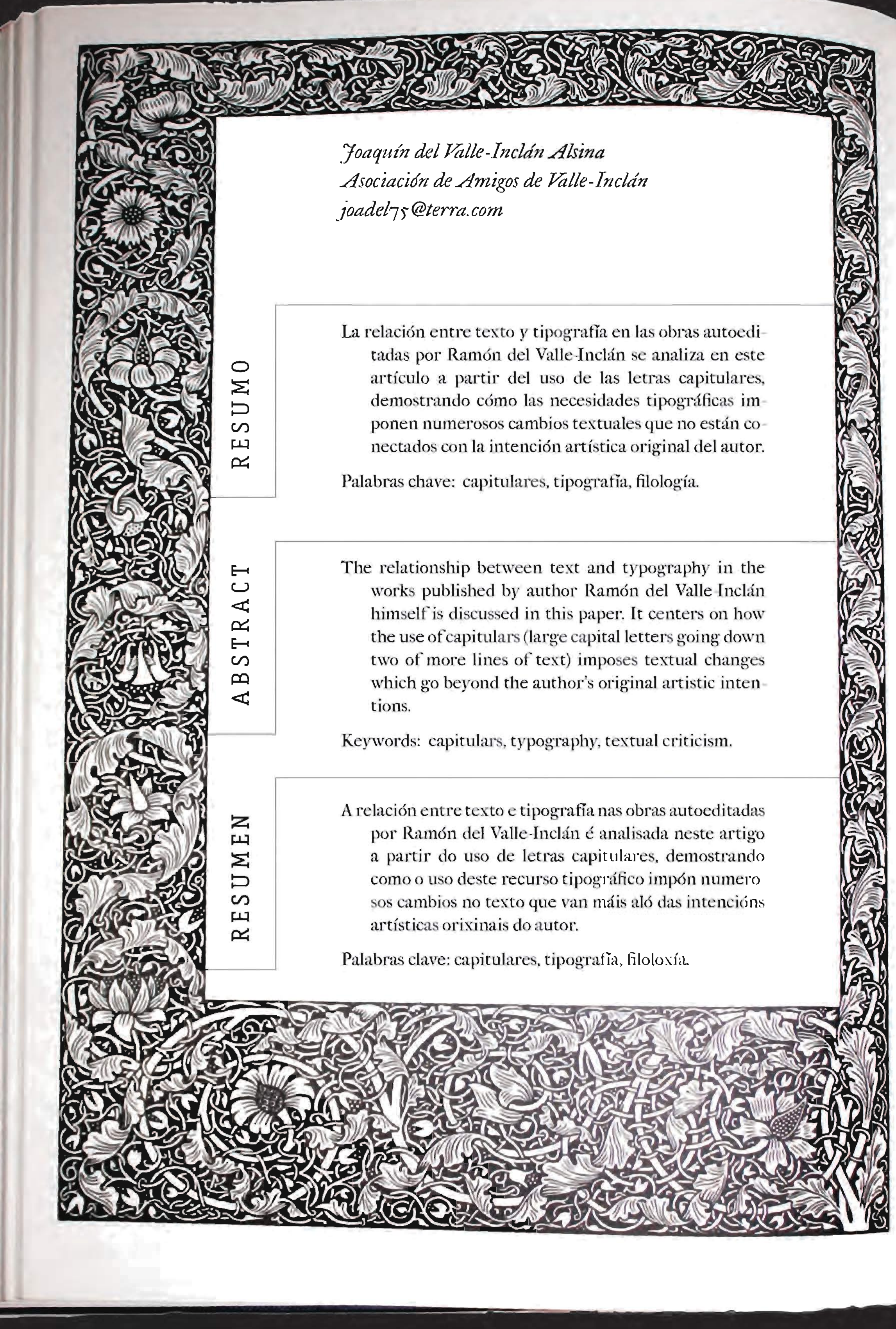


...«¡Mi amor adorado, estoy muriéndome y sólo deseo verte!»

Aquella carta de la pobre Concha se me extravió hace mucho tiempo. Era llena de afán y de tristeza, perfumada de violetas y de un antiguo amor: Sin concluir de leerla, la besé. Hacia cerca de dos años que Concha no me escribía, y ahora me llamaba á su lado con súplicas dolorosas y ardientes. Los tres pliegos blasonados traían la huella de sus lágrimas, y la conservaron largo tiempo. La pobre Concha se moría retirada en el

51

te a otros ejemplares con el más correcto “vieron caer muy cerca una bomba”, ya que de explotar el proyectil a su lado difícilmente habrían podido sobrevivir. Si delimitamos lo que es debido a los cajistas, a las incongruencias del autor, los cambios provocados por las normas tipográficas y el diseño del libro, restarán los cambios estilísticos que podrán ser estudiados, abandonado el *totum revolutum* de meter todo en el mismo saco.



Joaquín del Valle-Inclán Alsina
Asociación de Amigos de Valle-Inclán
joadel75@terra.com

RESUMO

La relación entre texto y tipografía en las obras autoeditadas por Ramón del Valle-Inclán se analiza en este artículo a partir del uso de las letras capitulares, demostrando cómo las necesidades tipográficas imponen numerosos cambios textuales que no están conectados con la intención artística original del autor.

Palabras chave: capitulares, tipografía, filología.

ABSTRACT

The relationship between text and typography in the works published by author Ramón del Valle-Inclán himself is discussed in this paper. It centers on how the use of capitulars (large capital letters going down two of more lines of text) imposes textual changes which go beyond the author's original artistic intentions.

Keywords: capitulars, typography, textual criticism.

RESUMEN

A relación entre texto e tipografía nas obras autoeditadas por Ramón del Valle-Inclán é analisada neste artigo a partir do uso de letras capitulares, demostrando como o uso deste recurso tipográfico impón numerosos cambios no texto que van máis aló das intencións artísticas orixinais do autor.

Palabras clave: capitulares, tipografía, filoloxía.

SIMPOSIO

In onore dello scrittore Ramón María del Valle-Inclán, già Direttore della Academia Española de Bellas Artes en Roma (1933-1936), nel 150° anniversario della nascita.

VALLE-INCLAN E L'ITALIA

19-20 NOVEMBRE 2015
REAL ACADEMIA DE ESPAÑA EN ROMA
PIAZZA SAN PIETRO IN MONTORIO, 3

Organizzano:
Asociación de Amigos de Valle-Inclán
Real Academia de España en Roma
Università per Stranieri di Perugia / Universidade da Coruña

Enti patrocinatori:
Consejería Cultural de la Embajada de España en Italia
Secretaría Xeral de Cultura. Xunta de Galicia















SIMPOSIO VALLE-INCLAN E L'ITALIA

19-20 NOVEMBRE 2015
REAL ACADEMIA DE ESPAÑA EN ROMA
PIAZZA SAN PIETRO IN MONTORIO, 3

GIOVEDÌ 19 NOVEMBRE

[9.00]
Ricevimento dei partecipanti

[9.30]
OMAGGIO A VALLE- INCLÁN

Cerimonia dell'apposizione di una targa commemorativa del 150° anniversario e deposizione di una corona di alloro alla statua dello scrittore nel chiostro dell'Accademia.

[10.00]
SALUTI

Ángeles Albert / Direttrice della Real Academia de España en Roma

Joaquín del Valle-Inclán / Presidente della Asociación de Amigos de Valle-Inclán

Paolo Caucci von Saucken / Presidente dell' Comité Internacional de Expertos del Camino de Santiago

Dianella Gambini e José María Paz Gago / Direttori scientifici

[10.30]
PRIMA SESSIONE

Dianella Gambini / Università per Stranieri di Perugia
"Sonata di primavera": un viaggio (reale) nell'immaginario

[PAUSA CAFFÈ]

José María Paz Gago / Universidade da Coruña
Il teatro di Valle-Inclán in Italia

Francisco Xavier Charlín Pérez / Direttore della rivista "Cuadrante"
Presentazione del progetto editoriale "Cuadrante": origini e traiettoria (1999-2015)

[INTERVALLO DEI LAVORI]

[16.30]
SECONDA SESSIONE

Dario Cecchi / Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
Valle-Inclán e D'Annunzio

Arturo Franco Taboada / Universidade da Coruña
Valle-Inclán a Roma

[PAUSA CAFFÈ]

Presentazione della nuova biografia *Ramón del Valle-Inclán. Geniale, antico e moderno*
a cura dell'autore Joaquín del Valle-Inclán

VENERDÌ 20 NOVEMBRE

[10.00]
TERZA SESSIONE

Amparo Latorre / Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
Valle-Inclán e l'Arte di Roma

Francesca Crippa / Università Cattolica del Sacro Cuore - Milano
La narrativa breve di Valle-Inclán

Joaquín del Valle-Inclán / Presidente della Asociación de Amigos de Valle-Inclán
Le lettere capitolari. Valle-Inclán e la stampa

Gabriele Morelli / Università degli studi di Bergamo
Valle-Inclán e gli scrittori italiani

[PAUSA CAFFÈ]

[13.00]
TAVOLA ROTONDA CONCLUSIVA

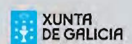
Verso il 150° anniversario della nascita di Valle-Inclán (1866-2016)
Joaquín del Valle-Inclán
Dianella Gambini
Francisco Xavier Charlín Pérez
José María Paz Gago









Boletín de subscripción

Subscripción á revista *Cuadrante* por un ano (2 números) a partires do número ______, incluído. Renovación automática anual ata orde de anulación da subscripción. Cota anual: 20€ + gastos de envío (España: 4€, resto do mundo: tarifa vixente).

Suscripción a la revista *Cuadrante* por un año (2 números) a partir del número ______, inclusive. Renovación automática anual hasta orden de anulación de la suscripción. Cuota anual: 20€ + gastos de envío (España: 4€, resto del mundo: tarifa vigente).

Nome
Nombre

DNI

Enderezo
Dirección

Código postal **Localidade** **Provincia**

Teléfono **Correo elect.**

Data: , ,
Fecha

Sinatura:
Firma

Amigos
Valle-Inclán
Vilanova de Arousa

Asociación Cultural "Amigos de Valle-Inclán" Praza Os Olmos, nº 9 B 36620 Vilanova de Arousa Tlf. : 667 549 556
info@amigosdevalle.com amigosvalleinclan1@hotmail.es

Domiciliación bancaria

Nome
Nombre

con DNI , **autorizo ao Banco**
autorizo al Banco

para que a partires desta data reteñan anualmente a cantidade de 24€ da miña conta número
para que a partir de esta fecha retengan anualmente la cantidad de 24€ de mi cuenta número

e abonen esta cantidade na conta da Asociación Cultural "Amigos de Valle-Inclán" en concepto de subscripción á revista "Cuadrante"

Data: , ,
Fecha

Sinatura:
Firma

Amigos
Valle-Inclán
Vilanova de Arousa

Asociación Cultural "Amigos de Valle-Inclán" Praza Os Olmos, nº 9 B 36620 Vilanova de Arousa Tlf. : 667 549 556
info@amigosdevalle.com amigosvalleinclan1@hotmail.es